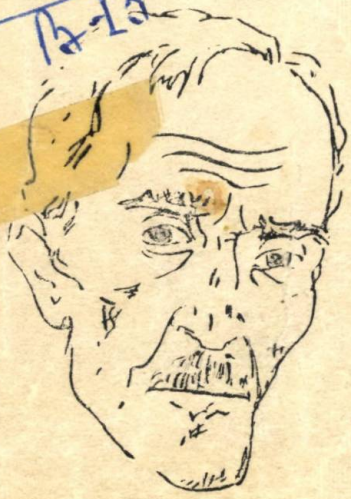
DINU FLĂMÂND

859.0.09
I 7-13



Introducere
în opera lui

G. BACOVIA

DINU FLĂMÂND

INTRODUCERE ÎN OPERA LUI G. BACOVIA

Coperta seriei : *Dumitru Verdeş*

Toate drepturile rezervate
Editurii Minerva

859.0.09
B 13

DINU FLĂMÂND

INTRODUCERE ÎN OPERA LUI G. BACOVIA

60-180

EDITURA MINERVA
București — 1979

PORNIND DE LA „PLUMB"

„...timpul, care dărîmă palatele
îmbogăţeşte versurile".

Borges

Mai întîi poezia lui Bacovia te intrigă. Sentimentul unei mecanice apăsări este insuportabil. Obsesia infernală, tatonînd în aceleaşi zone confuze ale conştiinţei, irită. Una după alta, poeziile sporesc ambiguitatea unei disperări fără obiect. Atîta neajutorare pare că jigneşte fiinţa. Drama devine suspectă şi inumană prin insistenţa cu care este cultivată. Cititorul de la începutul veacului trebuie să fi simţit aceste impresii şi mai acut. Mai toate temele poetice obişnuite ale epocii absentau la Bacovia, sau erau deviate spre extreme, într-o continuă farsă de reprezentare a sinelui. Cine deschidea cartea acestui poet simbolist (pe atunci un avangardist) găsea încă în prima poezie un tablou aparent convenţional, un tablou de „gen", amplificat însă pînă la grotesc. Sicriele, vestmîntul funerar, coroanele de plumb, toate celelalte elemente dintr-o previzibilă recuzită funebră, inventariate cu

insistență, cu o vizibilă plăcere de a numi obiecte, conturau în *Plumb* un ciudat tablou morbid, pe de o parte depășit încă de romantismul „ruinurilor", pe de altă parte, însă, nou prin evidenta impersonalizare care lăsa un efect glacial uimitor.

> Dormeau adînc sicriele de plumb,
> Și flori de plumb și funerar vestmînt —
> Stam singur în cavou... și era vînt
> Și scîrțîiau coroanele de plumb.

Simplă juxtapunere de enunțuri, fără vreo intenție din partea poetului de a fi „pe placul" cititorului ; dimpotrivă, este mai evidentă o anumită violentare intenționată. Plumbul se revarsă din abundență și umple toate tiparele substantivale ; sicrie, flori, vestminte, cavou, vînt, coroane se toarnă toate în acest metal funebru, investit aici cu puteri depline de a asfixia realul. Dar nu este nici plumbul din făurăria uraniană a romanticilor (din adîncul incandescent al metalelor nervaliene, de exemplu, unde el iradia căldură și mister submundan), nici metalul ocult din misterele cabalei, unde stătuse în rang de seamă de-a lungul acelor veacuri de savante combinații magice. De o rece lichefiere, plumbul bacovian este insinuant și amorf, el pătrunde pretutindeni și sugerează nu doar vecinătatea morții, ci și pe cea a pustiului total, a vidului mai cumplit decît moartea, care invadează copleșitor spre cele vii și le „înfrigurează".

Dormea întors amorul meu de plumb
Pe flori de plumb, şi-am început să-l strig —
Stam singur lîngă mort... şi era frig...
Şi-i atîrnau aripele de plumb.

Obişnuit însă cu logica internă a discursului tradiţional, deci cu o priză lingvistică normală, cititorul se mai putea întreba, pe bună dreptate, cui sînt atribuite în relaţie logică acele „aripi de plumb" : *amorului* sau *mortului* ? Ambiguitatea relaţiei favorizează cel puţin două interpretări diferite : aripile de plumb ale amorului de plumb ar trimite spre recuzita cu luciferice damnaţiuni de la finele sezonului romantic, o coborîre în apele lustrale ale visului, luarea în stăpînire a unui destin considerat prin tradiţie a fi un privilegiu recunoscut al castei visătorilor. Pe cîtă vreme o a doua relaţie, corectă şi ea în ciudata topică bacoviană, ar accentua nota grotescului, indicînd o fantezie bolnavă, un „caz". Un mort cu aripi de plumb atîrnînde este de o fantezie baroc-grotescă dusă la limită, şi în acest caz sîntem îndemnaţi mai degrabă să ne întrebăm dacă fondul unei atari monstruozităţi nu este pînă la urmă generat de o stîngăcie de exprimare, de o imprecizie sintactică. Dincolo de necesara ambiguitate, pe care poezia începutului de secol o propovăduia în teorii din cele mai fanteziste, Bacovia se înfăţişează încă din această primă poezie cu o anumită inabilitate pe care el o transformă în ciudată virtuozitate. De ce amorul doarme „întors", se va fi întrebat acelaşi cititor prezumptiv ? În spaţiul atît de sever

delimitat al celor două strofe, un adverb ca acesta, gratuit și destul de inexpresiv, putea fi evitat cu multiple șanse. Spre ce similitudini poate trimite el și în ce regim de sugestii, altele decît cele ale damnațiunii de care s-a impregnat întreaga poezie ? Această precizare devine însă dintr-o dată hilară, chiar dacă atmosfera generală degajată de poezie o absoarbe și-i atenuează stridența.

Sau, în alt pasaj, ce stare sufletească, sau ce idee va fi sugerînd aglomerarea de copule, care sudează forțat imaginile între ele („Dormeau adînc sicriele de plumb / *Și* flori de plumb *și* funerar vestmînt"), ataşînd un vers eliptic de predicat, unui predicat anterior care nu i se potrivește ? Căci, dacă „florile de plumb" ar putea fi percepute într-o stare letală, asemeni „sicrielor de plumb", acel „funerar vestmînt" este însă de o valoare strict ornamentală care nu presupune sugestia de infuziune în somn. Poate că o asemenea analiză cazuistică este la prima vedere forțată și de o utilitate relativă. Trebuie să fim însă convinși că înainte să se fi dezvoltat teoriile despre fantezia dictatorială a creației, cititorul de poezie își putea pune întrebări asemănătoare, mai cu seamă la citirea unui poet „modernist" ca Bacovia.

Încă din structura compozițională a poeziei *Plumb* se pot deci sublinia două tendințe care se anulează reciproc aproape în toată poezia bacoviană. Părînd a fi, cum ar spune Lotman. „de o simplitate care creează iluzia unei absențe de structură" (v. *Lecții de poetică structurală,* Editura Univers, pag. 67), poezia bacoviană se

organizează cu mari eforturi la nivelul expresiei, pentru a învinge însă copleşitor în ansamblu. Cobori în detaliu şi surprinzi ezitările de limbă, improprietăţile, fadul, vetustul ; dar cînd citeşti într-un sistem de relaţii estetice mai generoase, o gravă experienţă umană îţi vorbeşte. Odată turnat în toate substantivele celor două strofe, plumbul de aici a cîştigat parcă o imobilitate megalitică, substituindu-se duratei vieţii pe care, paradoxal, o fixează. În detaliu însă, acolo unde se ţes alianţele cuvintelor, ochiul vede munca anevoioasă, indeciziile, căderile de gust. Apare, de exemplu, pulsaţia unui cuvînt fad, provenit dintr-un lexic lejer : *amorul*. În plină epocă de ridiculizare a franţuzismelor, acest poet profund utilizează deci fără umbră de suspiciune un cuvînt dintre cele mai şterse, îl însărcinează într-un poem grav cu misiuni alegorice dificile, îl va repeta ulterior şi în alte poezii, cu o frecvenţă suspectă. Bacovia, penitentul artizan al unor strofe cizelate ani în şir, se predă cu inexplicabilă uşurinţă, în mod periodic, unui lexic lejer în care *amorul, amanţii, suvenirul* ş.a. transportă cu ele o permanentă ironie, nu totdeauna intenţionată, insinuînd o fadoare galantă de romanţă bufă. Există la Bacovia o stranie energie care aliază în poezie cuvinte din sfere incompatibile (sau cel puţin pînă la suprarealism incompatibile), energie asociativă prin care expresia se salvează, ca prin miracol, din graniţa compromisă a hiperurbanismului. În acest sens Bacovia este un autentic precursor al poeţilor ironici moderni,

care obţin astăzi efecte insolite de expresie tocmai prin insinuarea deliberată a desuetului.

Dintr-o sumară parcurgere a *Plumbului*, poezie cu care se deschide orice ediţie bacoviană (deci şi ediţia de *Opere*, Editura Minerva, 1978, colecţia „Scriitori români" — la care referim în parcursul acestei lucrări), iată aşadar surprinse cîteva tendinţe contrarii, ca într-o involuntară artă poetică bacoviană, un loc geometric unde căderile de gust sînt „salvate" printr-o teribilă transfigurare poetică, de o puternică viziune. De ce nu am numi „bacovianism" şi o atare alianţă ? De la Lovinescu încoace acestui transfer onomastic de o totală imprecizie i s-a acordat destulă încredere. Dar timpul dovedeşte că George Bacovia este mai important decît acest bacovianism, fie şi pentru simplul motiv că trecerea anilor lasă în urmă mai multe etape de bacovianism, aşa încît nu riscăm prea mult spunînd că timpul îmbogăţeşte poezia lui Bacovia distanţînd-o de propriul ei bacovianism parazitar. Văzut odinioară ca un soi de provincie specială a simbolismului românesc, bacovianismul lui Bacovia se vede depăşit astăzi tocmai prin relevarea modernităţii plurivalente a poeziei bacoviene, care suscită şi va mai suscita, sîntem siguri, interesante interpretări. Ceea ce trecea odinioară drept mod de a fi al poeziei bacoviene, rămîne poate astăzi un mod de a fi al simbolismului românesc, restituindu-se deci generalului în momentul cînd nu mai poate argumenta modernitatea cu totul particulară a poeziei bacoviene.

Pornind de la *Plumb*, prestanța misterului bacovian este în continuă creștere. Căutîndu-și minime certitudini, această poezie face evidente eforturi de a se fixa pe un teren mai ferm, de unde și ezitările ei, oscilările de ton și monotonia insistenței. Tocmai de aceea, poate nici un alt poet român nu se definește atît de bine prin obsesie ca Bacovia. La el obsesia are puterea de a fora pe verticală, iar actul creației păstrează ceva din penitența și încăpățînarea medievalului care se dedica toată viața aprofundării și comentării unor teme biblice. Această demonică insistență de „artă anahoretă", cum ar numi-o Gottfried Benn, se pune în slujba monologului tragic. De aici aparenta monotonie, care nu este altceva decît o succesiune de fragmente monologale unde noutatea o constituie, ca să spunem așa, doar stratul de deasupra, dacă ar fi să acceptăm acumularea. Obsesia bacoviană se definește mai degrabă prin acumulare, decît prin eliminare; temele sînt reluate în noi registre, creația nu epuizează obsesia, ci o perpetuează sau, mai mult, o răstălmăcește o dată în plus (de exemplu prin reactivarea obsesiilor în regimul minor al paginilor de proză).

Ca structură artistică, Bacovia ar putea fi comparat cu Brâncuși, cel care a reluat și a șlefuit o viață întreagă variante de „Păsări" sau de „Domnișoare Pogany". Brâncuși însă elimina opera prin esențializarea treptată a obsesiei, visînd „Opera" așa cum Mallarmé visa „Cartea". Asemenea artiști se abandonează obsesiei cu o totală și extremă devoțiune,

găsind în ea, în adînc, bucuria creației, altfel neexprimată. Poetul Nichita Stănescu l-a intuit bine pe Bacovia (în *Cartea de recitire*) simțind tocmai în devoțiunea pentru obsesiile devorante indiciul unei victorii asupra creației ; este paradoxal și frumos un Bacovia învingător prin obsesie asupra obsesiilor sale !

Edgar Allan Poe 1809-1849
Rollinat (1846-1903)
Laforgue (1860-1887)
Baudelaire (1821-1867)
Verlaine (1841-1896)

CONTACTUL SIMBOLIST

Se pare că singurele lecturi ale lui Bacovia din poeții simboliști sînt cele pe care i le oferea încă din timpul școlii colecția *„Les hommes d'aujourd'hui"*, o broșură editorială publicitară tipărită de Léon Vannier, temerarul editor al simboliștilor. Așadar o selecție lacunară, o colecție de texte mai mult sau mai puțin reprezentative din „decadenții" sfîrșitului de veac trecut, dar de la începutul simbolismului. Din 1890 editorul inițiază publicarea acestor broșuri menite să-i prezinte publicului pe Verlaine, Rimbaud, Hérédia, Mallarmé, Laforgue, Moréas, Rollinat, Charles Cros, Verhaeren, Villiers de l'Isle-Adam, Huysmans și alții, aleși la acea vreme după un criteriu destul de simplu : ei reprezentau numele mai proeminente ale acelei „boeme de șic" ce scandaliza lumea literelor. Sfîrșitul de veac găsise stindarde comune sub care toți puteau fi adunați, înainte ca destinul să-i poarte spre experiențe diverse și contradictorii.

Pe unii dintre ei Bacovia avea să-i pomenească în poezii, despre alţii va aminti cu alte ocazii, în cele cîteva interviuri pe care le-a dat unor ziare. Cît de mult au fost aprofundate lecturile din aceşti autori şi ce alte nume s-ar mai putea adăuga listei ? Nu putem şti cu precizie. Baudelaire şi Edgar Poe ? Apar şi ei ; primul lasă trăsături destul de adînci în poezia lui Bacovia, al doilea pare a fi doar o figură emblematică, un mit luat gata fabricat, cunoscut cel mult prin ecoul lui francez. Verlaine ? Numele şi poeziile lui erau destul de cunoscute în cercul revistelor macedonskiene şi apoi între poeţii de la *Viaţa nouă*. Mai decisivă pentru formarea spirituală a lui Bacovia este socotită influenţa unor Maurice Rollinat, Tristan Corbière, Jules Laforgue, sau chiar şi cea a lui Verhaeren, în filiera temelor citadine, dacă e să ne luăm după majoritatea comparatiştilor.

La cîteva decenii după debutul lui Bacovia, Călinescu spunea răspicat în *Istoria* sa : „luată în total — poezia lui Bacovia, n.n. — este o transplantare, uneori pînă la pastişă, a simbolismului francez, însă pe temperamentul unui Traian Demetrescu“ (p. 627). Dacă ar fi să judecăm la aceeaşi scară, simbolismul verlainian al unor Rollinat, Laforgue sau Corbière ar părea tot o traducere în „temperamentul“ lui Tradem, o deplasare spre periferia mişcării, o acţiune epigonică. Şi dacă ar avea Călinescu aici dreptate, Bacovia nu ar fi astăzi doar un poet de temperamentul lui Tradem, ci şi de valoarea lui — ceea ce se arată ca o evidentă eroare — iar istoriile literare l-ar menţiona

la un capitol general, alături, poate, cu Minulescu, Stamatiad, Davidescu, Petică, I. M. Raşcu, Demostene Botez şi alţii, care constituie plutonul masiv şi destul de uniform al contribuţiei simboliste româneşti. Nu spunem că Bacovia nu a mai fost în general încadrat în seria de mai sus. Dacă el ar fi însă un simplu zelator dunărean al simboliştilor francezi, nu ne-am mai putea explica astăzi surprinzătoarele deschideri pe care textul, acelaşi text bacovian, le suportă şi chiar le impune unor interpretări moderne. După cum nu am putea să explicăm mulţumitor nici formidabila audienţă a poeziei bacoviene la toate noile generaţii de cititori.

Simbolismul însuşi pare a fi un soi de fiară cu mai multe capete, asemeni acelui dragon din Alca al lui Anatole France, „despre care nici unul din cei care pretindeau a-l fi văzut nu putea spune cum arăta" (cf. Marcel Raymond — *De la Baudelaire la suprarealism*). O mişcare complexă şi nu o dată contradictorie, care s-a definit şi s-a întregit din mers, şi în legătură cu care s-au spus lucruri esenţiale chiar în Franţa abia după cîteva bune decenii de la începutul secolului. Cît de bine putea aşadar să cunoască Bacovia bătăliile doctrinare ale unei mişcări eterogene care a afişat atît de numeroase teze ? Evident, prea puţin. Nici nu era el omul avid de informaţie, nici nu avea cel puţin curiozitatea lui Macedonski, mentorul său din tinereţe, care se interesa temeinic de teoriile instrumentaliste ale lui René Ghil, sau de verslibrismul lui Gustave Kahn. E drept

că Bacovia nu a rămas străin de curiozităţile experimentale care făcuseră şi la noi mai multă vîlvă. Îl vedem bunăoară manifestîndu-şi interesul pentru „audiţia colorată", în interviul dat lui I. Valerian pentru *Viaţa literară* (nr. 107 din 1929). Dar informaţia lui pare a fi de a doua mînă iar cinestezia pe care o teoretizează reţine doar elementele superficiale ale unei simbolizări convenţionale : „În poezie m-a obsedat întotdeauna un subiect de culoare. Pictura cuvintelor sau audiţie colorată [...] Pictorul întrebuinţează în meşteşugul său culorile : alb, roşu, violet. Le vezi cu ochii. Eu am încercat să le redau cu inteligenţă prin cuvinte. Fiecărui sentiment îi corespunde o culoare. Acum, în urmă, m-a obsedat galbenul, culoarea deznădejdii. De aceea ultimul volum poartă titlul *Scîntei galbene.* Roşu e sîngele, e viaţă zgomotoasă" ş. etc. De ce galben pentru deznădejde şi roşu pentru viaţă ? Simplă gratuitate. În procesul apariţiei acelor *epitete-metaforă,* cum le numeşte A. Veselovski într-un celebru eseu *(Din istoria epitetului,* în culegerea *Poetică şi stilistică,* Editura Univers, 1972, p. 26), se demonstrează că asemenea corespondenţe vin dintr-un fond arhaic, dintr-o activitate mentală obişnuită, care conduce în mod firesc la apariţia sincretismelor. Aceste sincretisme au existat şi înainte să fi fost teoretizate de Baudelaire ; astrologia şi alchimia medievală şi-au creat, de exemplu, ramificate reţele de corespondenţe oculte şi premeditat încifrate. E devărat însă că sonetul *Corespondenţelor* baudelairiene acţionează pentru prima

dată după un plan destructiv și reordonator, propunînd o suită de analogii care creează grefe în real, cu urmări, de astă dată, mai profunde decît simplele substituiri ludice ale combinațiilor medievale. Acea „pădure de simboluri" nu este doar ecoul unor substitute metaforice (în genul : plumb, ca metal, corespunde planetei Saturn), ci o metaforă puternică ce instituie o armonie abstractă, produs intenționat al imaginației poetice care distruge materia spre a o reordona, spre a o cunoaște și stăpîni.

Dacă intențiile teoretice ale lui Bacovia nu depășesc stadiul unui sincretism static, văzut mai degrabă sub aspect mecanic, poezia lui în schimb acționează pe bază de intuiții mult mai generoase decît le-am putea deduce din pretențiile teoretice. Este adevărat însă că toată agitația simbolistă a fost viu „colorată" cu teorii din cele mai fanteziste ; de exemplu cea a vocalelor colorate preluată de René Ghil și dezvoltată de la un oarecare Léon Gozlan, care avea pretenția de a fi inventat culori pentru sentimente. „Pour moi — declara acesta din urmă — la piété est bleu tandre ; la satiété est café au lait ; le plaisir est rose velouté ; le someil est fumée du tabac ; le réflection est orange ; la douleur est couleur de suie" ș.a.m.d. Asociațiile sînt cu totul întîmplătoare, orice element poate fi operat cu orice alt element. Baudelaire însă nu se încredința unor asemenea jocuri facile, iar Rimbaud în sonetul vocalelor caută, și el, de asemenea, energiile latente ale percepțiilor noastre polifonice, și nu expresia lor întîmplătoare : „A noir, E

60-180

blanc, I rouge, U vert, O bleu, voyelles, / Je dirai quelque jour vos naissances latentes". Cu timpul, singur René Ghil avea să mai insiste în perfecționarea utopică a sistemului, pînă la a scrie un întreg *Tratat* de instrumentație verbală, clasificînd inițial vocalele și consoanele alfabetului după sugestii coloristice (ex. *a, ai* și *i* ar fi de culoare roșcată), sau în funcție de instrumentele cu care ar avea ele corespondențe (ex. *h, r, s, v,* — saxofoane) etc. La data cînd Bacovia se mai arăta încîntat de asemenea „corespunderi", pe Ghil îl părăsiseră însă, demult, și ultimii săi adepți.

Mult mai tîrziu, în iunie 1943, într-un alt interviu din *Vremea,* Bacovia revine în problemă, fără a aduce însă alte precizări decît de natură afectivă: „Persistența într-o culoare am deprins-o de la decadenții francezi. Dealtfel, una din obsesiile mele a alcătuit-o simbolismul decadent. Prin 1898—1903 m-au preocupat adînc Verlaine, Rimbaud, Baudelaire, Rollinat, Jean Moréas, pe care i-am descoperit în colecția *Les hommes d'aujourd'hui*"! Acel *Traité du Verbe* rămăsese cu mult în urmă, la 1887; din el și din ideile lui Gustave Kahn despre versul liber („Să evităm lovitura de talgere de la finele versului!") școala *Literatorului* adoptase la vremea ei destul de îndrăznețe inițiative.

Privind însă în urmă, trebuie să recunoaștem azi că din multiplele trăsături ale acestei proliferante școli franceze de poezie, prea puține idei importante au fost aclimatizate în revistele simboliste românești. Călinescu ținea să men-

locuri comune inevitabile în orice poezie, el va avea grijă să le facă de nerecunoscut mul- ţimii odioase. Dacă intră o pădure în versurile sale, ea în nici un caz să nu fie verde ; albastră, iată o culoare decadentă pentru o pădure ; O floare n-ar putea să figureze decît cu condiţia de a avea un nume nou, singular şi sonor, ciclama, corylopsisul. Lotusul îi este totuş încă permis pentru că trebuie să facă voiaje în Indii spre a-l vedea. Se înţelege de la sine că, dacă o floare picură otravă, ea are drept de favoare. Şi păsările trebuie să fie exotice ; se face o excepţie pentru corb, din raţiuni pentru penajul lugubru ; el furnizează grafioase comparaţii [...] Piele decolorată de fard uri, ochii încercănaţi cu verde sau cu albastru sîngele sărac şi nervii detracaţi ai raselor bătrîne, umorile fantastice precedînd maladiile mentale, fecioarele de o perversitate precoce viciile care se răspîndesc ca un mucegai pe gunoiul societăţilor în descompunere, toate depravările savante ale societăţilor fezandate a în mod firesc, seducţia lucrurilor rele pentru decadentul dezgustat."

Am dat în traducere cîteva fragmente mai lungi din acest portret, care dealtfel nu este singurul în epocă. Fără îndoială că acest dor Bourde punea un diagnostic social plauzibil Nu-l interesa latura estetică şi poate avea o să ză ; decadenţii abia se defineau ei înşişi, multe din trăsăturile portretului de mai sus puteau reuni în comportamentul şi scrisul unor scriitori destul de diferiţi ca : Nerval, Baudelaire Aloysius Bertrand, Barbey d'Aurevilly, Villi

ţioneze această observaţie încă în capitolul introductiv despre simbolism, chiar dacă pe Bacovia îl va înfeuda, cîteva pagini mai încolo, francezilor. Marele critic are perfectă dreptate cînd afirmă : „Literatura română, care s-a simţit adesea copleşită de francizare, n-a avut totuşi nici un contact cu marele scris francez. Balzac şi Flaubert, care puteau să dea atîtea exemple de studiu al provinciei şi al răsturnărilor de clase, au rămas străini prozatorilor ardeleni, cunoscători aproape numai ai literaturii germane. Baudelaire, Verlaine, parnasienii şi simboliştii nu sînt descoperiţi la noi decît cu aproape o jumătate de secol după apariţia lor. Ideea că cultura română este deschisă cu prea multă grabă la orice infiltraţie străină este complet eronată, istoria literară descoperind dimpotrivă o surdă şi bănuitoare rezistenţă". Ar trebui doar să adăugăm că descoperirea tîrzie nu ar fi ea în sine un păcat, sau absenţa acestei descoperiri, care nu poate fi obligatorie. Simptomatică şi adevărată apare însă deplasarea interesului poeţilor români de orientare simbolistă spre ceea ce de fapt *nu* a fost cu adevărat esenţial în mişcarea franceză, spre tehnici, spre teorii riscate, adesea spre exotism. Imitaţiile lui Macedonski după *Complainte des cloches* de Laforgue, sau evazionismul parfumat, de mai tîrziu, al lui Minulescu sînt despărţite de o lungă perioadă de timp în care vizionarismul rimbaldian, sau ideile estetice revoluţionare ale lui Baudelaire, ca şi artele poetice ale lui Verlaine şi Mallarmé, rămîn fără ecou în esenţa lor pentru

majoritatea simboliștilor. Opera acestora va acționa însă asupra unor mari poeți români, simboliști sau nu (Ion Barbu, Arghezi, Blaga ș.a.), ca și asupra lui Bacovia, prin acele circuite subterane firești și eterne prin care comunică, atemporal, geniile.

Oare am greși prea mult afirmînd că simbolismul francez a acționat asupra poeziei românești mai mult indirect, așa cum a acționat și asupra lui Bacovia? Această forță latentă se află probabil și la originea longevității, a tardivei acțiuni simboliste în poezia noastră.

Reținem însă plăcerea cu care Bacovia se declara „decadent", convingerea că el face parte dintr-o generație iconoclastă. Atîtea erori și exagerări au împodobit acest cuvînt limpede „decadentismul", încît trebuie să încercăm a vedea ce înțelegea prin decadentism Bacovia și epoca lui. De la 1885 apar în Franța numeroase cenacluri literare, grupări și reviste efemere, cu nume și lozinci dintre cele mai ciudate, dar cam cu aceiași membri: cercul „Hidropaților", al „Hirsuților", „Le Chat-noir", „Les Dècadents", „Les Jemenfoutistes", apoi reviste: *Lutèce, L'Etudiant, La Plume, La Revue Moderne, Revue indépendante, Dècadent, Le Symboliste, La Vogue* (adevărat organ oficial al simboliștilor) și alte numeroase hebdomadare, mensuale, bimensuale etc. În toate se dau bătălii mai mult efemere, mișcarea nu are, la drept vorbind, o coeziune precisă. Baudelaire este un maestru aproape unanim recunoscut, Verlaine devine și el cu timpul, așa cum se va impune într-un cerc restrîns și Mallarmé. Cu toții s-au numit „excentrici", „decadenți", apoi „simboliști"; inițial pentru a epata burghezul, ca să dinamiteze tradiția, ulterior pentru a susține un program ce se contura pe o arie vastă. Au fost mai mult ignorați de marile reviste și ziare ale vremii, iar cînd, în sfîrșit, toată această agitație nu putea să mai treacă neobservată, replica oficială a venit prompt. Iată în *Le Temps* al acelor vremuri (6 aug. 1885) un portret al „decadentului perfect" șarjat de un anume Paul Bourde: „Trăsătura caracteristică a fizionomiei sale morale este o aversiune delicată pentru mulțime, considerată în mod suveran stupidă și plată. Poetul se izolează pentru a căuta prețiosul, rarul, delicatul. De îndată ce un sentiment este pe cale de a fi împărtășit și de alți semeni ai săi, el se grăbește să se descotorosească, așa cum fac femeile frumoase care aruncă o toaletă imediat ce a început să fie copiată. Sănătatea fiind esențialmente vulgară și bună pentru cei neciopliți, el trebuie să fie cel puțin nevropat. Un obișnuit al cafenelei Floupette își face un titlu de glorie din a fi isteric. Dacă natura oarbă se încăpățînează să-i pompeze în vine un sînge bănuviguros, el recurge la seringa lui Pravaz ca să obțină starea morbidă ce-i convine. Atunci «splendorile visurilor transcedentale» se deschid în fața lui, el își aranjează în mod precis o existență factice după voia lui. Astfel, cu Moréas, se va crede prinț în Tartaria [...] Astfel ca Verlaine, într-un sonet foarte admirat, se va imagina că este el însuși imperiul roman în întregime [...] Natura, pasărea, femeia fiind

de l'Isle-Adam, Huysmans ș.a., scriitori destul de bătrîni pentru simbolism. Extrem de importantă este însă această fază tranzitorie cînd decadenții atît de diverși și de contradictorii încep să devină *și* simboliști. Abia în 1886 va apărea, cum se știe, vestitul articol manifest al lui Moréas în *Figaro,* după ce cu un an înainte același Moréas răspunsese lui Bourde în *XIX-e Siècle.* Se încearcă acum definirea „renașterii" pe care dorea s-o aducă noua literatură, iar poezia simbolistă pentru prima dată „încearcă să îmbrace ideea într-o formă sensibilă care, totuși, nu va fi scop în sine, dar care servind la exprimarea ideii rămîne subiect". Vor fi căutate „aparențe sensibile destinate să reprezinte afinitățile esoterice cu Idei primordiale". Restul e mai cunoscut. Bătălia era departe de a fi cîștigată, dar victoria se întrezărea. Prototipul decadentului s-a impus, „poeții blestemați" au început să fie căutați și citiți cu mai multă atenție, o nouă sensibilitate și-a deschis pînă la urmă albie largă. Nici resurecția temporară a clasicismului, nici naturismul incolor și licoros gen Samain, de la începutul veacului, nu vor putea devia prea mult revoluția produsă. A fi „decadent" începea să nu mai sune peiorativ decît pentru neinițiați. Un număr impresionant de scriitori se revendică din estetica „urîtului", din *Florile răului* și din incendiarele articole baudelairiene, care încep să fie tot mai cunoscute și mai nuanțat comentate, devenind un temei pentru acea „plăcere aristocratică de a displăcea". Fronda se organizează, creează, impune nume ce vor ajunge de primă mărime nu

peste multă vreme. Se experimentează mai mult ca oricînd și numai astfel se poate explica faptul că simbolismul rămîne încă o inepuizabilă sursă de raportare pentru majoritatea experimentelor estetice care aveau să-i urmeze. Din frondă își trage simbolismul toată energia, ca o fructificare a decadentismului. Numai atunci a fost posibilă întîlnirea și colaborarea în același climat a unor idei și stiluri ce apar astăzi complet deosebite ; un climat comun pentru Mallarmé, dar și pentru Verlaine, pentru Moréas cel întors la clasicismul de seră ca și pentru patibularul Corbière, din aceeași familie de răzvrătiți cu Rimbaud și Laforgue. Și numai atunci a putut să apară și Lautréamont.

Toate acele succesive manifeste ar fi rămas simple cuvinte dacă ar fi lipsit starea protestatară, starea revoluționară a decadentismului. Chiar estetismul extrem însemna o revoluție în raport cu chietatea naturalistă și mimetică. Iată de ce mișcarea nu poate fi redusă la cîteva definiții sau idei simplificatoare, căci însăși munca de identificare a simbolismului cu dogma lui aproximativă este, dacă nu relativă, cel puțin inutilă. Apoi, atît Mallarmé, Rimbaud sau Verlaine, cît mai ales Baudelaire, predecesorul lor. au *devenit* marii poeți pe care îi cunoaștem și îi redescoperim periodic. În acest fericit proces de devenire se află și opera bacoviană. Despre ea s-a dobîndit în ultimii ani o imagine mai complexă și mai nuanțată nu atît prin cunoașterea mai fidelă a simbolismului francez sau a celui românesc, cît prin diversi-

ficarea întrebărilor noastre, prin îmbogăţirea experienţei noastre receptive. Poezia lui Bacovia îşi dezvăluie treptat individualitatea tocmai prin capacitatea ei de *a se lăsa raportată* la cele mai diverse poetici. În industrie aceasta s-ar numi un procedeu de *îmbogăţire a minereului*. Dealtfel nici în Franţa, Rimbaud cel de astăzi nu mai este un simplu poet verlainian, cum figura el într-o masivă lucrare despre simbolism scrisă de André Barre la 1911, din care am luat anterior mai multe informaţii.

Revenind la raporturile lui Bacovia cu simbolismul francez, va fi necesar să impunem cu toată convingerea un adevăr simplu : Bacovia îi cunoaşte destul de sumar pe cei cîţiva poeţi ai colecţiei simboliste de care se serveşte, lecturile lui par să staţioneze ani în şir doar la cîteva texte, ca dovadă că replica ideilor sale teoretice este, cu mici nuanţe, aceeaşi şi la 1914 şi la 1942. Dar poetul are o *personalitate artistică* cu mare putere de asimilare, astfel că aceste puţine lecturi au darul de a-l lămuri cu sine însuşi încă de timpuriu, de la primele încercări poetice. Lecturile bacoviene nu fac decît să deschidă în el energii creatoare latente, influenţîndu-l radical şi decisiv nu atît prin ideile doctrinare ale curentului, cît prin spiritul lui. Bacovia catalizează din spiritul simbolismului mai mult ceea ce nu se ştie despre simbolism, un sunet intern, o experienţă care devine doar pentru el eliberatoare şi stimulativă.

O „REVOLUȚIE“ COPERNICANĂ

Iată o „revoluție“ pe care simbolismul nu a teoretizat-o niciodată, deși a produs-o în mod indirect : este trecerea de la reprezentarea antropocentrică a eului spre un heterocentrism de factură modernă, dizolvantă. Bacovia primește din experiența simbolistă această eliberare de sub tutela tradițional narcisistă și dovedește că poate dispune în mod suveran de multiplele reprezentări ale chipului interior. Este firesc de acum să întîlnim o anumită „labilitate“ de prezentare a înfățișărilor eului poetic, o anume versatilitate modernă specifică acestui veac.

Poetul romantic scrie în viziune antropocentrică absolută, el se autoprezintă bovaric în ipostaze ideale. Solicitat totdeauna în absolut de existență și creație, romanticul își confecționează despre sine o imagine tip, dacă nu arhetipală. Creația lui răspîndește ceea ce Călinescu numea „utopia unui om complet «anor-

tafuri ale unor e
neral, țărmul suav
utopic al lui Euthan
ginei stîrnesc și fort
trică. Există deci un
asigură riguros echili
antropocentric.
Cu *Legenda secolo*
o panoramă antropce
proporții, dar și unta
în care poetul, „crt
deauna pe sine, fie
ipostaze demiurgice
că locuiește în mie
acolo de unde se n
plină proliferare al
și a gloriei lui încu
vers ptolemeic al
de exemplu, că gen
așa cum se sacrific
puii cu propria lu
din capacitatea au
El Desdichado car
gloria universală
de lumina ei. De
pot să distingă
gloria există în
răzită eului tem
privi liber spre
fabula lui Nerva
o lungă epocă,
pocentrică. Mel
idealistă și eg
obscur habit

numai vitalismul acestui crez, au apărut primele semne de îndoială. Sistemul egocentric este încă solid, aspirația către absolut ține planetele, soarele și valorile umane pe orbitele lor fixe. Pe una din ele se află și Luceafărul eminescian. Alegoria lui Hyperion, ca și cea a emirului macedonskian păstrează și ele privilegiul absolutului.

Înainte de apariția lui Bacovia și în general a simboliștilor, poezia română se situa, de asemeni, exclusiv în acest sistem ptolemeic, în acest antropocentrism considerat a fi însăși rațiunea creației. Propensiunea eului spre glorie, spre fapte măreție, spre cuceriri absolute își avea sprijinul în ideea curentă despre efectul modelator și pilduitor al artei în cîmpul social. Cea mai timidă deviație de la această normă este prompt sancționată. Nu i se reproșează acum lui Flaubert lipsa aspirațiilor „nobile" din scrisul său ? Acest idealism categorial se va menține multă vreme, el va constitui un punct important în repudierea oficială a simbolismului și a literaturii „nesănătoase" în general. Pînă tîrziu de tot Bacovia însuși va mai fi învinuit (prin Șerban Cioculescu, de exemplu) de a fi „în răspăr cu sensul ideal și spiritual al poeziei, care e ascensiune spre conștiință și azur". *(Aspecte lirice contemporane,* București, „Casa școalelor", 1942, p. 190).

După Baudelaire, simboliștii francezi sînt cei care, repudiind „trăirea" și emoția în sensul lor tradițional, dar elogiind ideea și încredințînd-o sugestiei, eliberează eul din rețeaua egocentrică. Bacovia este primul poet român care

simte această libertate. Prin descoperirea ei Bacovia se împrumută, se atașează simbolismului înainte chiar de a-l cunoaște cît de cît și prin teoriile lui doctrinare. Apariția mișcării simboliste este privită de obicei ca o reacție împotriva sterilității parnasiene. Dar forța de negație a simbolismului ni se pare azi prea complexă ca să fi vituperat doar uscăciunea parnasiană și cultul pentru un nou clasicism. În fond, austeritatea parnasiană va fi ușor și repede depășită prin fantezia liberatoare a simbolismului. Adevăratele lănci simboliste trec peste parapetul parnasienilor spre a se înfige în uriașele mori utopice ale romantismului. Verlaine nu sucea doar gîtul „elocvenței" parnasiene, destul de temperată altminteri, cît pe cel al discursivității clasice și romantice. În focul acelor lupte, Parnasul va fi repede uitat, astfel că el poate învia o vreme prin hibrida emulație clasicistă și intolerantă a școlii lui Moréas.

Hotărînd o revoluție copernicană în subsumatul său sistem antropocentric, simbolismul însuși se instituie, la rîndul său, ca un idealism ce raportează mai multe domenii senzoriale ale lumii concrete. Este însă o nouă structură în care poetul „participă la obiectul imaginației sale nu ca persoană particulară, ci ca inteligență poematică și «operator» al limbajului, ca artist ce își experimentează actele transformatoare ale fanteziei sale dictatoriale sau ale opticii sale ireale pe un material oarecare", după cum va afirma mai tîrziu Hugo Friedrich în cuprinzătorul său studiu despre *Structura liricii moder-*

ne (Editura Univers, 1969, p. 12). Ipostazele ideale încep să facă loc unor viziuni impure şi mai terestre. Verlaine va scrie despre „tristeţea" corpului uman ; asemeni lui, Bacovia va prefera „paloarea", „cavernosul", „eczema", carnea bolnavă şi formele decrepite.

La tristesse, la langueur du corp humain
M'attendrissent, me fléchissent, m'opitoient.
Ah ! surtout quand des someils noir le foudroient,
Quand les draps zèbrent la peau, foulent la main.
(Sagesse — X)

Corpul omenesc era pentru romantic o entitate moştenită ca atare încă din idealul clasic al perfecţiunii. Un romantic „imperfect" rămînea totuşi copleşitor, niciodată un declasat mărunt. Romantismul nu şi-a avut un Michelangelo care să spulbere prin disecţie (prin cunoaştere) mitul unităţii corporale, din care se proiecta întreg universul antropocentric. Numai acel ev mediu atît de iubitor de viaţă a acceptat pentru un răstimp imaginea corporală, carnală, care excepta de la acest mit, fie prin savurosul Villon, fie prin Rabelais, Chaucer şi mai tîrziu prin „realiştii" Renaşterii italiene. La noi Anton Pann rămîne profanul apologet al materiei şi al carnaţiei, dar fără urmări imediate.

Romantismul a exacerbat imaginea materială a corpului şi pe cea a chipului „inspirat". Dandysmul a apărut iniţial din necesitatea de a le parodia, sfîrşind însă prin a fabrica noi imagini ideale. Barbey d'Aurevilly este unul din cei ce semnează noul prototip, noua ficţi-

une, iar Baudelaire va face și el, într-un cunoscut eseu, elogiul fardurilor. Romanticul își subînțelege o reprezentare convențională pe care norma literară o alimentează tacit și implicit ; *dandy*-ul în schimb își compune făți și ostentativ înfățișarea, el exhibă un artificiu mai frapant. Romanticul își „subînțelegea" persoana fizică prin substitutul normei. Astfel, eroul luciferic era mai mult *presupus* în cadru, pe stîncă, în pădure, fără să se producă devieri de la reprezentarea luciferic convențională. Forța egocentrică a normei aseptiza imaginea corporală. Noul dandysm ține mai degrabă să risipească cețurile din jurul conturului romantic, investind toată grija lui în compunerea măștii. Din această subtilă luptă pe conture se produce o altă canonizare a chipului interior, pe care însă noi norme îl vor prelua și îl vor idealiza în alte chipuri în aventura liricii moderne. O întreagă istorie a poeziei poate fi scrisă din urmărirea modurilor în care poetul își subînțelege chipul interior și corporalitatea în poezia pe care o scrie. De la romantism la dandysm este doar o nuanță de ostentație. Spre exemplu, Des Esseintes, eroul rafinamentului extrem din romanul lui Huysmans *A Rebours*, atît de fabricat în fond, nu pare a avea mai multă consistență corporală și socială decît Prometeul lui Schelley. Dar de la acest Prometeu, pînă la omul simbolist care monologhează sub un cer de plumb apăsător este o apreciabilă distanță, tocmai fiindcă este o nouă normă și, de fapt, o nouă mască, o nouă implicită reprezentare.

Cum se întîmplă totdeauna la întîlnirea extremelor, rezultatul va fi reificarea noului mit, portretul interior al decadentului. El nu este posibil decît prin acceptarea unei noi materii pentru creație, cea propusă în *Tablourile pariziene* ale lui Baudelaire, straturile inferioare ale socialului, care nu sînt atît realiste, cît *reprezentative* pentru noua viziune (să ne amintim că Baudelaire va fi mîhnit și indignat cînd unul din capetele de acuzare împotriva *Florilor răului* va fi învinuirea primară de realism, în sensul naturalismului). În această primă fază de demolare a mitului antropocentric, în etapa de convietuire a vechiului mit cu parodia lui, care vrea să se instituie în nouă convenție, există în literatura franceză cazul atît de izolat al tranziției și spargerii de norme prin *Cîntările lui Maldoror*. Mai mult încă, în așanumitele *Poezii*, Lautréamont îmbină trecutul cu viitorul, idealul cu antiidealul, mitul antropocentric cu cel mai barbar heterocentrism, valorile tradiționale cu anarhia, așa cum îmbină și originalitatea cu pastișa („plagiatul este necesar" — iată o deviză grăitoare a „contelui") !

Chiar și din această sumară parcurgere ne putem forma o idee despre fierbintele athanor în care epoca distila noua imagine, noua convenție menită să subreprezinte intern creatorul în creația sa. *În noua fază, eul creator nu se mai identifică cu eul empiric.* „Heterogenia" lui Baudelaire marchează o „abandonare de sine". Poetul își asumă prin obsesie un *„eu ce elimină hazardul persoanei"* Hugo Friedrich).

Poetul dispune de biografia sa în mod suveran. Este epoca în care încep să apară mai multe tipuri de „trăiri", mai mult sau mai puțin absolutizate, fanatizate. Astfel și „trăirea" artistică a lui Bacovia.

Multe tabuuri, dacă nu sînt total înlăturate, încep să fie parodiate, tratate mai lejer. Alegoriile de odinioară despre glorie încap pe mîna neconformiștilor. Pentru incomodul și zgomotosul Corbière, gloria pare a fi o mică vietate care acceptă să mănînce liniștită și îmblînzită din palma poetului. Poetul reclamă cu insistență o unealtă de scris simțindu-i inopinata apropiere :

Oh, le printemps ! Je veux écrire !
Donne-moi mon bout de crayon.
. . . . . .
Vite !... j'ai vu, dans mon délire
Venir me manger dans la main
La Gloire qui voulait me lire !
— La Gloire n'attend pas demain.
(Les Amours jaunes — „Un jeun qui s'en va")

Maurice Rollinat, care își făcuse un program din a deveni un „ratat de geniu" (vezi portretele și amintirile simbolistului Ernest Raynaud — *La Mêlée Symbolyste*, 1918), își imaginează răul devorant într-o alegorie destul de hilară. Poetul se visează mistuit de răul universal așa cum șarpele ar mistui o broască, după care reptila își reia liniștită siesta ; „La grenouille c'est moi ! Le serpent c'est le mal" conchide Rollinat *(La mare aux grenouilles)*. Gloria și răul universal, care este opusul ei, iată două

bune pretexte pentru un poet romantic să-şi compună o reprezentare convenţională, alegorizînd drame de diverse intensităţi. Dimpotrivă, simbolistul dă cu tifla ! Prea puţin pare să-i pese lui de „persoana“ lui ; „eu este un altul“ — va scrie Rimbaud destul de apăsat în cunoscuta „scrisoare a vizionarului“. Cum se ajunge la aceste alte „postùri“ ale eului ? Simplu, declară tot Rimbaud : prin „îndelungata, imensa şi lucida dereglare a tuturor simţurilor“.

Numai asimilînd detaşarea oferită de noul heterocentrism a putut Bacovia să pătrundă în tărîmul, pe atunci abia întrezărit de lirica modernă, a impersonalizării. *Pălind,* o poezie scrisă aparent la persoana întîi, nu dă aproape nici o relaţie despre sine, despre eul empiric. Asemeni altor poezii de factură monologală, aceasta utilizează o falsă emanaţie din centrul retoric. Întreaga poezie eşafodează mai degrabă absenţa eului, subliniată şi prin artificiul plasării verbelor la persoana întîi, care, de asemenea, este fals confesivă :

Sînt solitarul pustiilor pieţe
Cu tristele becuri cu pală lumină —
Cînd sună arama în noaptea deplină
Sînt solitarul pustiilor pieţe.

Tovarăş mi-e rîsul hidos şi cu umbra
Ce sperie cîinii pribegi prin canale ;
Sub tristele becuri cu razele pale,
Tovarăş mi-e rîsul hidos şi cu umbra.

Sînt solitarul pustiilor pieţe
Cu jocuri de umbră ce dau nebunie ;
Pălind în tăcere şi-n paralizie, —
Sînt solitarul pustiilor pieţe...

Conturul portretului de poet „solitar" este supralicitat, „dereglat", cum spunea Rimbaud, îngroşat prin exacerbarea convenţiei, pînă la obţinerea unui efect contrar, parodic. Ceea ce dovedeşte în primul rînd o stăpînire foarte dibace a mijloacelor şi o libertate suverană care permite poetului să vehiculeze după bunul plac orice ipostază a eului empiric. Este libertatea poetului modern care a scăpat de obsesia consacrată ce-i dicta *să se exprime pe sine*, obligîndu-l în fond să se *substituie* pe sine. Cu noua libertate, pe ecranul interior poetul se vede şi se acceptă pe sine sub cele mai ciudate chipuri plăsmuite în autarhia creaţiei.

DEGRADAREA TRAGICULUI

Pînă la simboliști, poeziei i-a plăcut să păstreze iluzia integrității valorilor ; eroul romantic avea fermitatea tragicului, ca și pe cea a sublimului, sau pe cea morală. Abia pentru psihologia mai complicată a simboliștilor, tragicul nu mai este o categorie pură, ci mai degrabă una fluctuantă, circumstanțială, relativă. Tragicul se relevă insinuant, dintr-o anumită persuasiune a mediocrului cotidian, el se convertește uneori destul de ușor în comic sau rizibil, acceptînd postùrile moral-psihologice degradante, care nu mai amintesc prin nimic măreția tragismului demonico-luciferic de odinioară. De fapt, acest sentiment tragic devine echivalent nu atît cu neputința de a înlătura tragicul, cum susține Unamuno, ci mai mult cu tribulațiunile lui cotidiene, în general lipsite de glorie. Poezia captează fadul și mediocrul existenței, detaliind cu un cinism fără precedent un univers liric și așa rarefiat, inconsis-

tent. Sub acest aspect putem vorbi de o anumită degradare a tragicului, impusă altminteri chiar de poeți cu un acut simț tragic, ca Baudelaire ; un tragic impur, parazitat continuu de observația domestică, dar tocmai de aceea aparținînd omului într-un mod mai intim. Odinioară categorie moral filozofică cu valențe absolute, tragicul devine acum o stare comună a implicării în contingent. Astfel, nu atît tragicul este inevitabil, cît aspectul de mediocritate existențială, pe care poetul modern aproape că o fenomenologizează.

Bacovia domină și regizează o teribilă gamă de stări mediocre, autoreprezentîndu-se sub puterea lor dizolvantă în nesfîrșite tribulațiuni. Cel mai adesea apatia și plictiseala se edifică la el într-o tenace și complexă reprezentare, încît resemnarea sau, dimpotrivă, revolta, se exclud din sfera implicațiilor poemului, copleșite de compacta agresiune a mediocrului :

Și iar... aceeași oră de dimineață...
Pe toate mocnind același secret ;
Un frig violet, și fața e creață —
— O, cum omul a devenit concret...

Lungi plictiseli în turnurile sumbre...
Noian de superstiții, cu hohot sec, tîrziu ;
— Vei merita o lampă-n mohorîte umbre
Și corbii azvîrliți de-al nopților pustiu.

În noaptea viforoasă de vei putea învinge
O tristă-ngăduire, sau un humor secret —
Vor auzi în turnuri, se vor uita cum ninge...
— O, cum omul a devenit concret...

(Plumb de iarnă)

În tinereţe, Ion Negoiţescu izola într-un esenţial eseu despre Bacovia tocmai această „lume în toată splendoarea mediocrului", în care „frumuseţea rizibilă a faptului divers încearcă sunetul marii poezii" (v. *Scriitori moderni*, p. 149). Observînd absenţa acelei finitudini care încununează de obicei opera de artă cu nimbul oarecum festiv, de amplitudine, al creaţiei ce-şi include deliberat sensurile ascensionale, Ion Negoiţescu mergea pînă la ideea că pentru Bacovia poezia este o caznă, o „muzică scoasă din ostenitoare artificii", care cîştigă indirect „o demnitate de sepulcru şi redempţiune". Sînt acestea, în fond, două aspecte importante ce definesc extraordinara putere de pătrundere a sentimentului tragic bacovian ; un artificiu complex (poate indirect artificiu), o artă ce-şi domină materia, lăsînd impresia că este sufocată de ea.

Un posibil emul bacovian pentru versatilitatea tragicului poate fi Verlaine. Mediocrul, evanescenţa stărilor umorale, searbădul persuasiv. sînt trăsături specifice poeziei verlainiene, cum le observă J. P. Richard în *Poezie şi profunzime* (Editura Univers, 1974, p. 26). Toate valenţele mediocrului în loc să dilueze lirismul, şochează prin insistenţă, produc o atmosferă angoasantă ; searbădul verlainian „în loc să producă indiferenţă, pătrunde, absoarbe, chiar dezgustă, obligă să ţinem seama de el" — afirmă Richard *(Op. cit.*, p. 194). Este o risipire în fad cu totul opusă acelei romantice concentrări a energiilor volitive, în funcţie de care se definea tragicul. Nu ne sur-

prinde că poeții înșiși vor fi conștienți de „spectacolul amuzant" al martirajului lipsit de glorie ; următoarea strofă verlainiană poate fi semnificativă în acest sens :

Le Chagrin qui me tue est ironique, et joint
Le sarcasme au suplice, et ne torture point
Franchement, mais picote avec un faux sourire
Et transforme en spectacle amusant mon martyre.
(Caprices — *Jésuitisme)*

„Pustiul" și „agonia" bacoviană nu se transformă și ele în „amuzant spectacol", acceptînd hilarul șir onomatopeic, dezarticularea de clovnerie dementă ?

Pustiu adînc... și-ncepe a-nnopta,
Și-aud gemînd amorul meu defunct,
Ascult mereu, privind un singur punct
Și gem, și plîng, și rîd în hî, în ha...
(Amurg de toamnă)

Chiar din strofele comparate aici se relevă două fundamentale modalități lirice de a capta realul supus mediocrității : o ironie înscenată, la Verlaine, o detașare obținută din evidențierea extremelor, prin reflecție lucidă și conștientă de propria-i luciditate ; pe cîtă vreme Bacovia este mai „complicat", la el avem de separat imaginea puternică ce compune reprezentarea eului oprimat, de perfid insinuanta sugestie a demenței, care pare a fi implicare, și nu detașare. În acest gen de subtile alternanțe excelează Bacovia ; el pare că se abandonează răului universal cu o totală resemnare, pînă cînd — paradoxal — tocmai accentuarea elemente-

lor de atmosferă depresivă ne indică prezența voinței sale, cel puțin a voinței artistice.

Deși se autoreprezintă învins, în mod invariabil, Bacovia știe ca nimeni altul să orchestreze acea „complexitate" a mediocrității existenței, din care pînă la urmă iese dominant chiar sentimentul puternic al existenței tragice. Toate deprimantele stări bacoviene convoacă existența, o somează într-un mod acut, obligînd-o indirect să se reliefeze pe fundalul neantului, obsesie ce terorizează conștiința artistică bacoviană. Pe imensa imagine ecran care este la Bacovia sentimentul morții, se profilează, succesiv, cel mai fantast spectacol al mediocrității cotidiene ; imaginile se alungă una pe alta, dînd o ciudată animație de „vălmășag milionar", de spectacol vital periferic. Poetul se situează el însuși în dialog cu această animație ce-i locuiește fantezia (nu bolnavă, ci prea vitală, prolifică !) și de aici rezultă acele surprinzătoare situări dialogale, amplificînd la nesfîrșit dialogul în monolog, reprezentările în alte reprezentări, timpii succesivi, profunzimea decorului. Comentariul „de autor" vine la Bacovia de undeva dintr-o zonă mediană, la jumătatea distanței de fundal, mai aproape de ceilalți „spectatori" care sîntem noi, cititorii. În celebra *Cuptor*, bunăoară, această „transparență" este mai relevantă ca oriunde ; pe fundalul vidului se organizează o succesiune de imagini permutate prin continua *mișcare* a viilor și a morților („Cei vii se mișcă și ei descompuși"). Mai aproape de „privitor" sînt gesturile, sugerate în imperative („toarnă parfume,

adu roze !“) ; tot aici se plasează dialogul. În faza imediat următoare se cîştigă în profunzime altă dimensiune ; descompunerea materiei, iar în cel mai îndepărtat plan domneşte vidul absolut.

Sunt cîţiva morţi în oraş, iubito,
Chiar pentru asta am venit să-ţi spun ;
Pe catafalc, de căldură-n oraş, —
Încet, cadavrele se descompun.

Cei vii se mişcă şi ei descompuşi,
Cu lutul de căldură asudat ;
E miros de cadavre, iubito,
Şi azi, chiar sînul tău e mai lăsat.

Toarnă pe covoare parfume tari,
Adu roze pe tine să le pun ;
Sunt cîţiva morţi în oraş, iubito
Şi-ncet cadavrele se descompun...

Este interesant să observăm că Bacovia îşi organizează poemul la un nivel pe care l-am putea numi *anecdotic*. Ceea ce „se întîmplă“ în poeziile sale aparţine planului cel mai apropiat, stratului cotidian, evenimentului anodin, impresiei fugare, observaţiei directe. Există şi în versurile citate anterior o „forfotă“ la nivelul verbelor, lăsînd paradoxala impresie de verbozitate, din ce în ce mai subliniată în recentele comentarii despre poezia bacoviană (la Ion Caraion îndeosebi). Într-un esenţial studiu despre *Hilaristica bacoviană* (în volumul *Forma ca deformare*, Editura Eminescu, 1975) Marian Popa vorbeşte de o anumită tehnică a disimu-

lării : a refuza ostentativ cazuistica temelor grave duce, pînă la urmă, la relevarea tragicului prin contrast. Demonetizată prin lungă solicitare, expresia tragică recurge în poezia modernă la nuanțate simulări.

Deci o ciudată animație, depistabilă în planul cel mai apropiat, captează atenția cititorului pe măsură ce acesta pătrunde în structura complexă a poeziilor bacoviene. Atunci cînd poezia rămîne însă doar la observația directă, se aglomerează stări „bacoviene" fără relief, care, reluate în alte și alte poezii, dau acea mult discutată impresie de monotonie. Aici plasăm acele poezii „de atmosferă" unde aspectul lejer al observației lasă versurile într-un plancton static de senzații tulburi. Dar Bacovia are în mod organic intuiția tragică a neantului, pe care o răsfrînge în toate reprezentările viului, cît de banale. Este ciudat să constați cum același univers mediocru se metamorfozează incredibil, sub puterea unei dominante viziuni, în *Lacustră*, dar rămîne, dimpotrivă, la simple sugestii muzicale, la starea de prostrație, în *Rar :*

Plouă, plouă, plouă,
Vreme de beție —
Și s-asculți pustiul
Ce melancolie !
Plouă, plouă, plouă...

Nimeni, nimeni, nimeni,
Cu atît mai bine —
Și de-atîta vreme
Nu știe de mine
Nimeni, nimeni, nimeni...

Tratată lejer, poezia își dezvăluie astfel simplismul, pe un spațiu de eufonii redundante mai puțin sugestive. În *Lacustră* însă, aceeași intuiție diluviană împinge proiecția în profunzimi, spre „golul" mai degrabă anistoric al materiei (acesta este „golul istoric" și nu unul în succesiunea evilor de civilizații), spre vid, cu o percepție lacomă asupra vidului care „izbește" în valuri. Aceeași cunoscută eșalonare de planuri ; în planul aparent se păstrează narațiunea anecdotică, chiar un anumit tablou de minuție artizanală ce ar reprezenta infracivilizația umană în stadiul ei lacustru ; tot aici se trag poduri, se prăbușesc piloți masivi sub eroziunile apei etc. Pe limbul unde se situează de obicei Bacovia, în spațiul intermediar unde se autoproiectează el, acționează verbele stărilor : așteptarea, tresărirea, ascultarea încordată, spaima etc. Din acest spațiu purgatorial eul poetic reușește să domine superficiile, dar și profunzimile submundane, captînd imprecizia amîndurora, dar și o anumită moleșeală din tărîmul lor, pe care o varsă în verbe comune. Astfel, precizia apteră prevăzută pentru superficiile spectacolului banalității cotidiene se întoarce din aceste verbe și se răsfrînge spre golul impalpabil unde, de obicei, nu poate să se „întîmple" nimic. Prin aceste cuvinte comunică deci și se contaminează reciproc două lumi ce proliferează la nesfîrșit *singurătate ;* din toată poezia, doar două cuvinte referă la eul empiric și social : *sunt singur !*

De-atîtea nopți aud plouînd,
Aud materia plîngînd...
Sunt singur, și mă duce-un gînd
Spre locuințele lacustre.

Și parcă dorm pe scînduri ude,
În spate mă izbește-un val —
Tresar prin somn, și mi se pare
Că n-am tras podul de la mal.

Un gol istoric se întinde,
Pe-aceleași vremuri mă găsesc...
Și simt cum de atîta ploaie
Piloții grei se prăbușesc.

De-atîtea nopți aud plouînd,
Tot tresărind, tot așteptînd...
Sunt singur, și mă duce-un gînd
Spre locuințele lacustre.

Dacă acceptăm, odată cu Nicolae Manolescu (în eseul *Metamorfozele poeziei*, Editura pentru literatură, p. 22), ideea că „suferința și expresia ei există contopite" la Bacovia, în sensul că poetul își *trăiește* intens drama, vedem în această adecvare nu atît dovada, mai puțin probabilă, a osmozei creației cu biograficul, cît absența obișnuitelor ipostaze bovarice din amîndouă. Printr-o deosebită capacitate artistică de a se impersonaliza, Bacovia exprimă valori umane aflate în criză, în drama mediocrului cotidian. Impersonalizarea, care situează eul creator într-o fecundă expectativă mediană, reușește să dezvolte la nesfîrșit obsesia baco-

viană tutelară : omul macerat de singurătate. Poetul va organiza fastuoase spectacole de umbre în universul fără cuvînt al singurătății umane :

Omul începuse să vorbească singur...
Și totul se mișca în umbre trecătoare —
Un cer de plumb de-a pururea domnea,
Iar creierul ardea ca flacăra de soare.

Nimic. Pustiul tot mai larg părea...
Și-n noaptea lui amară tăcuse orice cînt, —
Și-nvinețit de gînduri, cu fruntea la pămînt,
Omul începuse să vorbească singur...

(Astfel)

Deplasarea accentului spre impersonalizare *(omul* în loc de *eu)* face posibil solilocul, păstrînd totodată și bogate resurse de plasticizare a imaginii, a suitei de imagini care se precipită pe același ecran interior, contribuind la „materializarea" senzației de vid. Există aici și o mișcare internă plenară, anunțînd nimicul și pustiul suveran, prin cuvinte în plină expansiune semantică : *totul, de-a pururea, tot mai larg* etc. Sugestia materializării spectacolului interior al pustiului și uneori al demenței este la Bacovia o temă favorită, de obicei dezvoltată în același registru de expansiune în largul imaginației :

Plana :
Durere fără nume
Pe om...

Toți se gîndeau la viața lor,
La dispariția lor...
(Largo)

amintind uneori în mod izbitor de Laforgue, care „asculta", de asemenea, nebunia umană *planînd :*

Quand se jeune homm' rentra chez lui,
Quand ce jeune homm' rentra chez lui ;
Il prit a deux mains son vieux crâne
Qui la science était un puits !
Crâne,
Riche crâne,
Entends-tu la Folie qui plane ?
(Les Complaintes : Complainte du pauvre jeune homme)

Nu altul este omul bacovian terorizat pînă la demență de singurătate și de mizeria existenței.

ÎN SISTEM DE MENIPEE

Eul empiric descoperă un *mediu* simbolist care va scandaliza tradiția mai mult decît toate teoriile despre versul liber sau despre muzica poeziei. Este mediul cel mai prielnic pentru genurile „serios-ilarului", cum le numește Bahtin. Orice nouă experiență poetică de anvergură validează și noi teritorii tematice. Noul mit al „decadentului" se definește în funcție de ele, așa cum în fazele anterioare se definiseră miturile „blîndului sălbatic", sau cel al „titanului", fără a fi, totuși, expresii ale sensului comun curent. Punctele comune cu fiziologia romanticului sînt încă destul de numeroase. Romanticul era angelic și straniu, simbolistul poate fi ftizic și straniu. O nouă convenție „modelează" eul empiric iar interacțiunea aceasta este complexă ; damnația *simbolistului* este și damnația *simbolismului.* Deși mulți poeți simboliști au murit tineri, iar unii dintre ei de tuberculoză sau de ftizie, majoritatea lor „de-

vin" bolnavi și „blestemați" fără să presupunem prin asta o declasare trupească. Un întreg sistem al modei modelează eul empiric, căci moda este — după Roland Barthes — „un phénomène collectif qui nous apporte le plus immédiatamment la révélation qu'il y a du social dans nos comportements". Roland Barthes s-a ocupat de asemenea relații în *Système de la mode,* relevînd o interacțiune complexă între fenomene : „l'homo significans prend le masque de l'homo faber c'est-a-dire son contraire même" afirmă el cînd definește de exemplu comerțul. Așa cum pentru Barthes între procesul de muncă și produs se interpune o reprezentare mentalistă (iconică sau verbală), între eul empiric (tradițional) și produsul său estetic se interpun mai multe reprezentări mentaliste care dau specificul unei perioade literare, sau alteia. Simbolismul opune o mască sau mai multe eului empiric, iar acesta selectează. Prin creație, noua mască pare uneori a reprezenta însuși eul empiric ; cazul lui Bacovia în speță. De aici însă apare dificultatea și, în fond, inutilitatea unei munci de depistare a „sincerității" sau „autenticității simțirii" noului eu simbolist heterogen. În locul obișnuitei paralele (adică eul empiric pus față în față cu pretinsa lui reprezentare „naturală") asistăm de acum mai degrabă la o sinusoidă. Poetul simbolist *compune* și *se compune* pe sine cu o fără de precedent putere proliferantă de imagini. Proiecția în afară, chiar mărturisită ca atare, este sau poate fi în mod deliberat „falsificată". Din intenții ironice apare chiar

imaginea convențională a poetului „cugetînd" cu indexul la tîmplă, plasat cu grijă într-un cadru „inspirat", în luncă de exemplu. Prin toată această minuție, șarjarea motivului va fi și mai evidentă. Nu este oarecum surprinzătoare, dacă nu strident de „convențională", imaginea poetului pansiv, caricată de Bacovia?

Am ajuns acum pe un cîmp cu ape...
În luncă, medita un poet cunoscut —
Părea că de oameni nu mai încape;
De-această-ntîmplare, atît de rău mi-a părut.
(Scîntei galbene)

Atît de fățișa ironie din ultimul vers semnalează lucide intenții parodice.

Spuneam că o nouă sinteză, în permanentă expansiune, validează estetic un nou tărîm social, înlătură vechi prejudecăți despre ce „se cuvine" sau nu să fie reprezentat în poezie. După Bahtin, să numim acest tărîm *univers de menipee*.

În *Problemele poeticii lui Dostoievski* (Editura Univers, 1970) Bahtin recuperează estetic unul dintre cele mai spectaculoase universuri artistice, bogat reprezentat în literaturile europene din mai toate vremurile. Domeniul universului de menipee este trasat cu atîta rigoare, încît acele pagini despre menipee devin o adevărată lucrare autonomă de referință. Din cele 14 puncte prin care se definește menipeea modernă („ținem să subliniem — spune Bahtin — că denumirea de *satiră menipee*, la fel ca toate celelalte denumiri ale genurilor antice — *epopeea, tragedia, idila* și altele — aplicată în lite-

ratura epocii moderne, se foloseşte pentru a desemna *esenţa genului* şi nu canonul unui anume gen, ca în antichitate", p. 157) din tot acest punctaj, deci, o mare parte se adecvează simbolismului, şi lui Bacovia nu mai puţin.

Despre „satira menipee" vorbeşte pentru prima dată Varro în secolul I î.e.n., supradefinindu-şi astfel satirele sale cu un termen generic ce referă la satirele filozofului grec Menipp din Hedara (sec. III î.e.n.). Un exemplu de satiră menipee mai amplă, de fapt un roman, este *Satyriconul* lui Petronius. Acest gen „suplu şi versatil ca Protheu", cum îi spune Bahtin, însoţeşte parcă din umbră şi de pe margini literatura europeană în toate epocile, ieşind mai în evidenţă în Evul Mediu şi Renaştere, retrăgîndu-se către periferie în alte epoci, dar rămînînd în permanenţă „unul dintre principalii purtători şi promotori ai viziunii carnavaleşti a lumii în literatura tuturor timpurilor pînă în zilele noastre" (acelaşi Bahtin).

Aşa cum teoreticianul citat scoate genul din cadrele stricte, văzînd în el un element sociocultural supraindividual, putem la rîndul nostru să-i utilizăm într-un sistem mai lax principalele trăsături, aplicîndu-le simbolismului şi poeticii bacoviene. Simbolismul însuşi apare, ca şi menipeea, „în epoca de declin a tradiţiei naţionale, în epoca destrămării acelor norme etice care alcătuiesc idealul antic (noi vom spune romantic şi clasic — n.n.) al «cuviinţei», «al frumuseţii şi al nobleţii», în epoca luptei îndîrjite între numeroasele şi diversele şcoli şi orientări religioase şi filozofice" — noi

vom spune amestec de doctrine romntice, parnasiene și simboliste. Apoi și simbolismul marchează, la fel, „deprecierea tuturor situațiilor exterioare ale omului în viață, considerate acum doar ca *roluri* pe care el le juca în teatrul lumesc". (p. 164)

Să procedăm însă la enumerare : *naturalismul de speluncă* poate fi numit tipic simbolist. Bacovia coboară la „etaje" joase, se „afundă" în crîșme murdare să scrie, sau în cafeneaua goală, unde o femeie cîntă „barbar" peste „o ceată tristă". Și înțeleptul din menipeea antică se lovea de „ultima expresie a viciului, desfrînării, mîrșăviei și trivialității" — din nou e citat Bahtin — așa cum bacovianul „filozof proletar" investighează mediul, fie pentru a nota „în cartea vremii" decăderea generală a „istoriei contemporane", fie spre a-și deplînge propria condiție „în cerc barbar și fără sentiment". Pînă la un punct, aceasta este curiozitatea dintotdeauna a artistului autentic, în special artistul proletar, modul său direct de a „legitima" mediul care l-a produs și pe care-l cunoaște cel mai bine. Înainte să devină pictor oficial la curte, Velasquez lucrează cu plăcere o serie întreagă de „bodegones" cu caracter profan. Înainte să fie chemat ca lector personal al împărătesei Augusta a Germaniei, Jules Laforgue scrie *Litanies de misère* în spiritul celor satanice ale lui Baudelaire ; ca să nu mai pomenim cunoscutele-i *Complaintes*-uri.

Un alt important aspect de menipee simbolistă este proliferarea acelui „experiment moral-psihologic" prin stări moral psihice „anor-

vom spune amestec de doctrine romntice, parnasiene și simboliste. Apoi și simbolismul marchează, la fel, „deprecierea tuturor situațiilor exterioare ale omului în viață, considerate acum doar ca *roluri* pe care el le juca în teatrul lumesc". (p. 164)

Să procedăm însă la enumerare : *naturalismul de speluncă* poate fi numit tipic simbolist. Bacovia coboară la „etaje" joase, se „afundă" în crîșme murdare să scrie, sau în cafeneaua goală, unde o femeie cîntă „barbar" peste „o ceată tristă". Și înțeleptul din menipeea antică se lovea de „ultima expresie a viciului, desfrînării, mîrșăviei și trivialității" — din nou e citat Bahtin — așa cum bacovianul „filozof proletar" investighează mediul, fie pentru a nota „în cartea vremii" decăderea generală a „istoriei contemporane", fie spre a-și deplînge propria condiție „în cerc barbar și fără sentiment". Pînă la un punct, aceasta este curiozitatea dintotdeauna a artistului autentic, în special artistul proletar, modul său direct de a „legitima" mediul care l-a produs și pe care-l cunoaște cel mai bine. Înainte să devină pictor oficial la curte, Velasquez lucrează cu plăcere o serie întreagă de „bodegones" cu caracter profan. Înainte să fie chemat ca lector personal al împărătesei Augusta a Germaniei, Jules Laforgue scrie *Litanies de misère* în spiritul celor satanice ale lui Baudelaire ; ca să nu mai pomenim cunoscutele-i *Complaintes*-uri.

Un alt important aspect de menipee simbolistă este proliferarea acelui „experiment moral-psihologic" prin stări moral psihice „anor-

male" ; dementa, dedublarea personalității, reveria neînfrînată, visele fantastice, patimile ce frizează nebunia ș.c.l. La orice pagină am deschide cartea lui Bacovia, găsim suficiente exemple. Prin exacerbarea lor, poetul simbolist „histerizat", „enervat", „bolnav" își compune o reprezentare maladivă specifică, menită nu atît să înduioșeze, cît mai degrabă să sugereze existența unei damnațiuni și a unui morb universal. În acest sens cavernosul Georges Rodenbach poate fi socotit un adevărat campion pozitivist al investigației. El își studiază cu pacientă și interes crescînd progresele bolii incurabile (pe atunci tuberculoza), este surexcitat în analiza detaliilor acestei boli, pe care le transcrie cu conștiinciozitate pînă în ultima clipă, face examenul meticulos al miilor de senzații ce defilează sub acțiunea febrei. Prin autoscopie Rodenbach va obține din acest studiu proiecția ciudat de calmă și de senină a unei metafore globale, răscumpărîndu-și într-un fel biografia mizeră și neșansa vieții printr-un frumos poem. Va compara visele sale onirice cu anemonele și actiniile fixate în mediul acvatic pe obiecte, observînd nașterea unei ciudate eflorescențe care parazitează liniștea și solitudinea sa. Definit îndeobște prin morbiditate, iată un poet ce evadează astfel dintr-o ruinată biografie :

Or nous avons aussi dans nous des actinies,
Rêves craintifs qui se dèplient parfois un peu,
Jardin embryonaire et comme sous-marin,

Fleurs rares n'émergeant que dans la solitude,
Bijoux dont le silence entr'ouvre seul l'écrin.
(Les Vies encloses — *Aquarium mental)*

În poezia simboliștilor boala este adesea un efect de autoscopie, un mod extern de reprezentare. Expansivă prin libertățile ce le oferă mediul de menipee, ea poate cuprinde o nouă abstracțiune, o idealitate abia conturată. Prin exagerare, totul poate fi contaminat de boală, chiar și muza. Muza lui Rodenbach, de exemplu, deși „mignonă", este ftizică !

Mais ma dolente muse, à moi,
Elle est mignonne, elle est phtisique.
(L'Hiver mondain — *Mièvreries, I)*

Trebuie să deschidem o paranteză despre *nesănătatea* simbolistului. T. S. Eliot afirma într-un eseu despre Baudelaire : „sănătatea lui Goethe, ca și morbiditatea lui Baudelaire au ceva artificial și cam pedant", iar mai departe : „nici sănătatea lui Goethe, nici maladia lui Baudelaire nu au importanță în sine : ceea ce contează este ceea ce au făcut cei doi cu însușirile lor". Observația lui Eliot este nu numai de bun-simț, dar și de mult adevăr. Pentru întregul secol al XIX-lea boala (psihică în special) era considerată un *accident al imaginației,* cum va spune recent psihiatrul și esteticianul Jean Starobinski. Înainte de Freud și de Pavlov, medicul și concepțiile curente plasau toate stările morbide vag cunoscute, cît și întreaga clasă a nevrozelor, într-o „concepție negativă". Se numeau cu un termen general

„nevroze" toate acele stări ce nu-şi găseau explicaţii prin cunoştinţele de anatomie şi fiziologie patologică ale timpului (informaţii din acelaşi eseu al lui J. Starobinski, *Boala considerată un accident nefericit al imaginaţiei*, în vol. *Relaţia critică*, Editura Univers, 1974). Simbolistul proiectează imaginea bolnavă despre sine şi despre lume din simţul „naturalismului de speluncă". Exagerările ulterioare ale unor exegeţi, dar nu exagerările simboliştilor, au văzut în contaminarea de boală şi un indiciu de profunzime vecin cu ideea damnaţiunii luciferice. Prin persistare în această confuză zonă s-a ajuns la un soi de adoraţie a măştii, de care s-au făcut cu bucurie vinovaţi unii poeţi, între care şi Bacovia, ca o instinctivă plasare psihologică a insului în obscuritate. Starobinski oferă din perspectiva psihiatrului încă o explicaţie plauzibilă pentru fuga noastră în obscur : „în faţa voinţei de *elucidare* a psihologului — spune el — omul rămîne totdeauna posedat de o dorinţă tulbure de obscuritate şi profunzime. Şi chiar şi atunci cînd află că savanţii contestă realitatea acestei profunzimi, el se complace încă în ea ca într-o posesiune imaginară. Chiar fără nici un folos, el vrea să dispună în mod suveran de aparenţa sa, să-şi organizeze după plac spaţiul prezenţei şi al absenţei sale, să se piardă singur din vedere, să creadă că în el se află o genune" *(Op. cit.*, p. 223).

Poate că tot o tendinţă de „pierdere de sine" simţea şi Bacovia cînd asedia periodic eternitatea şi imensitatea :

Imensitate, veşnicie,
Tu, haos care toate-aduni...
În golul tău e nebunie, —
Şi tu ne faci pe toţi nebuni...

numai că spiritul anecdotic îl dublează imediat, astfel că niciodată Bacovia nu poate profita de *decorul* profunzimii sale. (În exemplul de mai sus urmează uşoara parodiere a expunerii iniţiale, care anulează prin histrionism orice pretenţie de profunzime.) Cu versurile imediat următoare : „Imensitate, veşnicie / Iubesc o fată din oraş. / Învaţă-mă filozofie" totul se compromite.

Sigur că medicina psiho-somatică îşi trage din acest mit al „profunzimilor" concluziile ei ; asta nu înseamnă că poezia nu-şi are o profunzime specifică, dincolo de bovarismul insului social. Prin aceste date verificăm însă din nou intuiţia călinesciană despre mobilitatea măştilor bacoviene. *Histeria, delirul, aiurarea, nebunia, nevroza, melancolia şi celelalte categorii bacoviene negative ţin mai întîi de reprezentarea unui dezechilibru generic aşa cum îl cultiva aproape unanim sfîrşitul literar al veacului trecut.* Dacă omul bolnav era „agentul răului său" cu atît mai mult poetul se vedea un agent epidemic al tarelor veacului său.

Revenim la universul de menipee al simbolismului spre a sublinia, tot după Bahtin, prezenţa unor purtări excentrice, a scandalurilor şi a izbucnirilor ce scandalizează, căci „scandalurile şi excentricităţile spulberă integritatea epică şi tragică a lumii, ele fac o breşă în

desfășurarea normală («cuviincioasă»“) și statornică a treburilor omenești, a evenimentelor, și eliberează comportarea omului de regulile și motivările care o prestabilesc“ *(Op. cit.*, p. 162). Este splendidă această idee a lui Bahtin ! Subiectele și mediile atît de „scandaloase“ care intră în literatură odată cu simbolismul depășesc în cîțiva ani prin varietate temele și subiectele cu care „se ocupa“ literatura în două veacuri precedente luate la un loc. Cum să nu fi fost scandaloase poeziile cu care epata un Jules Laforgue ? Despre excentricitatea lor ne putem face o justă idee fie și numai enunțînd cîteva titluri : *Complainte du foeutus du poète, Complainte des formalitès nuptiales, Complainte des pubertès difficiles, Chanson du petit hypertrophique,* acest din urmă cîntec fiind un șir de sinistre onomatopee din care se compune solilocul unui copil cretin :

C'est d'un maladie d'coeur
Qu'est mort', m'a dit l'docteur,
Tir — lan — laire !
Ma pauv' mère ;
Et que j'irai là-bas
Fair' dodo z'avec elle
J'entends mon coeur qui bat,
C'est maman qui m'appelle ! (ș.a.m.d.)

Cum să nu fi scandalizat și Corbière, acest „Don Juan de la singularitè“, cum l-a numit Gourmont ? Rictusul, brutalitățile, gesturile dubioase din poezia lui, antitezele vulgare și discordante în genul : „Moi, je fais mon trottoir

quand la nature est belle", toate săreau peste buna-cuviinţă. Un demon al curiozităţii şi o furie a experimentului, dacă nu şi a protestului, îi împingeau în extreme, iar extremele deveneau posibile şi erau repede acceptate în poezie, fără prea multe ezitări. Nu este încă o dovadă că dispare integritatea tragică a lumii ? În mod cu totul surprinzător, protestatarul melancolic care a fost Bacovia nu a scandalizat. Violenţa sa menipeică se reprimă pe parcurs în mai multe moduri, dar acţiunea internă şi inconştientă a acestei reprimări se poate citi limpede în multe versuri izolate, care depăşesc prin neaşteptate violentări de ton linia generală şi ţinuta melancolică a poemelor. Asemenea violenţe se văd în defulări erotice, în acele puţine poezii ce maculează sentimentul, fie ca un adagiu la un ironic *carpe rosam*, ca în poezia cu titlu semnificativ *Să ne iubim :*

Ce poate, deci, a fi sub soare,
În haosul imensităţii
Dacă-ţi vei pierde fecioria
În taina roză-a voluptăţii ?...

fie ca o monstruoasă antiteză unde acei „amanţi cu suflet ruinat" profanează în închipuire o catedrală :

...Şi delirînd, cînd corul curge
Se face gîndul mai amar —
Ei vor o noapte de orgie
Pe canapeaua din altar...
(În altar)

Eliberarea prin scatologie este totuşi rar întîlnită la Bacovia ; („În van peste foi, singur, un condei / *Frec.* / Lampa plînge..." etc.) ; o anumită violentare se sugerează uneori prin versuri cum este acel „am să dau curînd la cap", deviat însă prin ambivalenţă spre un vag ridicol. Melancolia sa perpetuă reprimă la Bacovia violenţa. Gesturi violente şi un limbaj mai dur vor apărea abia la acei poeţi iconoclaşti care, într-un fel sau altul, s-au tras din Bacovia : Stelaru, Tonegaru, Bogdan Amaru, Emil Botta, Eugen Jebeleanu şi alţii.

Prin carnavalizarea limbajului, prin dialogismul interior, prin amestecul de umori ca şi prin parazitarea melancoliei depresive cu elemente de rîs şi de parodie, Bacovia ţine structural de o anumită menipee a simbolismului. Alte caracteristici ale menipeei aplicată simbolismului şi lui Bacovia : anume constraste izbitoare, combinaţiile oximoronice, disjuncţiile sus/jos şi ridicare/cădere, ca şi elementele de utopie socială, sau folosirea genurilor incidente cu o vizibilă intruziune a prozaismului în poezia lirică, pluralitatea de stiluri şi, în sfîrşit, caracterul jurnalistic, se regăsesc nuanţat în acea poezie ce dovedeşte o lacomă priză la social.

CÎMPUL SOCIAL

Socialul care „apasă cu greul său bloc", cum ar spune Bacovia, este o stare a cotidianului. A fi în social nu mai are înțelesul de a fi în excepție, tot așa cum a fi în creație nu mai subînțelege plasarea scriitorului în miezul unei rețele antropocentrice. Primul poet român prins în agrenajul cotidian al socialului a fost Macedonski. Deși încă nutrește visuri prometeice și figurează vaste panorame sociale, Macedonski nu este un romantic egalitarist. În cunoscuta-i *Noapte de decembrie* îl vedem destul de sceptic, știind ce lasă în urmă, ca să-și mai facă iluzii despre societatea ideală. În plin sindicalism burghez, utopicele viziuni romantice de odinioară te pot umple de ridicol. Dar de unde vine atunci *starea protestatară* tipic macedonskiană care poate fi recunoscută de-a lungul anilor pînă într-o anumită latură a poeziei române contemporane ? O energie suspect romantică se pune parcă în slujba tuturor idealurilor,

ardoarea se declamă pe sine cu o furie abia reținută, fără țintă, poezia simulează crezuri sociale pe care nu ezită să le și compromită prin parodie. Aici trebuie căutat, fără îndoială, începutul unei perioade de relativizare, opusă prin spiritul ei naivității vechilor credințe.

Multe basme frumoase despre organizarea socială s-au născut în romantism. Utopia avea atunci o anumită forță care îi dădea prestanță. Poetul modern a trebuit să dobîndească însă, printr-un lung exercițiu de relativizare a vechilor valori, un nou simț al realului. Absolutul coboară în relativ, iar de aici poetul simte înaintea altora teama expunerii la ridicol. În poezie se extinde ironia, ca o reacție necesară împotriva patetismului sentimental și utopic. Dacă Macedonski, fire profund donchijotească, trece cu bravadă peste ridicol, prin derutante pendulări, Bacovia simte însă din plin complexul ridicolului. De aici și disimulările lui pe o vastă gamă de nuanțe, permanenta stare de alarmă împotriva unui atac intern idealist, sau a unui extern zeflemitor. Cine-l citește pe Bacovia, poate lesne presupune cîte proiecte ar fi construit („Gîndeam la lumi ce nu există") în altă epocă această fire visătoare și, în esența ei, idealistă. Însă activitatea ideativă a noului secol și a noii poezii este contaminată masiv de scepticism. O importantă parte a poeziei simboliste, iar mai apoi întreaga literatură expresionistă (ca să nu mai vorbim de avangardă) vor amesteca în starea protestatară ironia, acreala, sarcasmul, persiflarea, subînțelegînd uneori idealuri confuze care trebuiesc protejate

și ascunse de zeflemeaua realității. Nu spunea oare Valéry : „Poezia este profund sceptică. Ea presupune o libertate extraordinară față de sentimentele noastre proprii" (într-un eseu despre *Adonis* al lui La Fontaine) ? În lipsa acestei „abilități" de a fi sceptic, la care Bacovia va ajunge abia spre sfîrșitul vieții lui, adesea poetul este nevoit să urmeze partitura extrem de inventivă a parodiei interne. Ca urmare, criza de creație se manifestă în acele poezii unde Bacovia pare a-și asuma întreaga „mîhnire" proletară :

Eu trebuie să plec, să uit ceea ce nu știe nimeni,
Mîhnit de crimele burgheze fără a spune un cuvînt,
Singur să mă pierd în lume, neștiut de nimeni,
Altfel, e greu pe pămînt...

(Poemă finală)

Problematizarea sibilinică se simte de îndată vizată de ironie :

Tremur, tremur, tremur...
Orice ironie
Vă rămîne vouă —
Noaptea e tîrzie,
Tremur, tremur, tremur...

(Rar)

Pe cît de abil este preîntîmpinată reacția ironică a cititorului, pe atît de expusă și vulnerabilă este poza afazicului tremur, trădînd anxietatea. În altă poezie teama de ridicol se protejează, în mod surprinzător, tocmai prin deconspirarea ironiei și zeflemelii cititorului :

Imensitate, veşnicie
Pe cînd eu tremur în delir
Cu ce supremă ironie
Arăţi un fund de cimitir.
(Pulvis)

Aici îngroşarea antitezei este de natură să mascheze întreg ansamblul. Se produce un efect ironic secund nu numai din opunerea celor două cîmpuri *eternitate/moarte*, dar şi în lexic. Acel *fund* de cimitir, pe care autorul pedalează cu o secretă plăcere de a contraria, plasează un accent ironic asupra categoriilor grave *(imensitate şi veşnicie)*, care sînt astfel compromise. Întreaga strofă mai impresionează în consecinţă printr-o indirectă grandilocvenţă ieşită dintr-o rostire aparent confesivă.

În întreaga poezie europeană o transcendenţă goală interzice folosirea vechilor categorii filozofice de care se impregnase textul poetic prin ani. Apare însă tot acum şi sentimentul devalorizării lumii reale, cu toate consecinţele nuanţelor duplicitare. Celebrul eseu al lui Ortega y Gasset *Dezumanizarea artei* reflectă la 1925 această stare de spirit din care poezia îşi trage propriile ei consecinţe.

Bacovia îşi protejează sau îşi şi cultivă imaginile spasmului fizic prin multiple sisteme disimulante. Supralicitarea extremă a atitudinilor maladiv onirice este o suspectă exacerbare. În raport cu norma literară şi cea sentimentală, Bacovia recurge adesea, din teama de ridicol, la prezenţa unor „martori" externi. Printr-un subtil artificiu psihologic, sînt in-

vocați Baudelaire, Poe și Rollinat, de exemplu, de la care se cere parcă „îngăduință" pentru puseele maladive ale poetului.

Pustiu...
Departe, în cetate viața tropota...
O, simțurile-mi toate se enervau fantastic,
Dar în lugubrul sălii pufneau în rîs sarcastic
Și Poe și Baudelaire și Rollinat.

(Finis)

„Enervarea" este așadar sancționată în mod anticipat de ridicol. În cunoscutul *Sonet* se recurge, așișderea, la „protecția" unor iconoclaști notorii :

Ca Edgar Poe, mă reîntorc spre casă,
Ori ca Verlaine, topit de băutură —
Și-n noaptea asta de nimic nu-mi pasă.

Apoi cu pași de-o nostimă măsură,
Prin întuneric bîjbîiesc prin casă
Și cad, recad, și nu mai tac din gură.

Se mai folosește un procedeu de disimulare prin enumerație. Poezia recurge atunci la un soi de rătăcire în hazard, ca în *Plumb de toamnă ;* tablouri succesive se creionează într-o suită animată : o fată tușește, un palid visător se împușcă, un nebun răcnește într-o grădină publică. Sub protecția acestei distribuții nominale, prin devierea atenției, se poate introduce neobservat și un vers precum „E vînt, și-orice speranță e pierdută", singurul care face indiciul activității ideative. Psihologia bacoviană

îşi obstrucţionează sau îşi parodiază propria activitate ideativă ; există la Bacovia o permanentă activitate ideativă care investighează socialul şi care, privită din perspectiva poeziei moderne, îl situează pe Bacovia printre cei mai actuali poeţi europeni. Abia descoperind acest filon (atît de fals interpretat în deceniile trecute de sociologismul simplist), putem vedea cît de neînsemnate sînt acele elemente laterale, de decor, zise „simboliste", şi cît de surprinzătoare este capacitatea acestei poezii de a asimila şi exprima socialul, spărgînd canoanele de receptare simplist simboliste. Poeţii care au această mare deschidere spre social evadează din temporal şi din norma epocii. Bacovia este între ei, trecut din simbolism în expresionism şi ajuns pînă în zilele noastre, cînd rezistă la comparaţii cu cei mai furioşi şi mai lucizi şi mai acri poeţi contemporani ai protestului social. Să urmărim pe cît este posibil această devenire.

Uneori Bacovia pare a fi un rilkean ce deplînge spiritul primar şi terestru al „lumii" :

Ce lume-aşa goală de vise !
...Şi cum să nu plîngi în abise
Da, cum să nu mori şi nebun ?...
(Plouă)

sesizînd ca şi Rilke deviaţia spre „concret" („O, cum omul a devenit concret") şi regretînd idealismul :

Zadarnic e soare şi-un cer ideal —
Tot mai aproape e-al vieţii real.
(Ecou de romanţă)

În mod curios, „studiul" socialului nu inspiră încredere. Iubita care „citește probleme sociale" este ironizată, poate și fiindcă afară în stradă se desfășoară adevăratele evenimente :

Deja au și pornit pe lumea eronată
Ecouri de revoltă și de jale.

În altă parte, „studiul crește cu tactul tăcut", la fel de inutil însă, căci un principiu gnostic superior stăpînește această durere : „O ființă supremă, din noi, ne cunoaște". Cu ironia-i cunoscută, Bacovia inaugurează o gamă largă de *enunțuri duplicitare :*

Vor fi acum de toate cum este orișicînd,
Dar iar rămîne totul o lungă teorie...

sau :

Și dacă se zguduie orașul,
Și creierul rămîne pierdut ;
Și, dacă munca trosnește din brațe, din piatră, din fier —
Mulțimea anonimă se va avea-n vedere.
Tot ce-mi trebuie să am pot să cer.

(Note de toamnă)

Eliptice și sentențioase, asemenea enunțuri te introduc brutal într-o realitate înșelătoare. Acolo unde înclini să vezi un tablou inofensiv, de o romanțioasă evanescență, un vers oximoronic te bruschează (ex. primăvara nouă care se ridică pe durerile vechi) :

O nouă primăvară pe vechile dureri,
Apar din nou țăranii pe hăul din cîmpie,
În infinit pămîntul se simte tresăltînd... *etc.*

Rareori poezia păstrează aceeaşi direcţie de sugestie. Să remarcăm numai că asemenea versuri oximoronice sînt *îngropate* în peisaje aparent neutre, ca în exemplul de mai sus, încît aluziile la mizeria timpurilor — idee predilectă în scepticismul bacovian — pot scăpa unui ochi neatent. Odată observate, aceste aluzii monopolizează însă celelalte sensuri ale poeziei. În cele mai dense poezii se produce o alternanţă contrastantă ; de pildă, în poezia *Cu voi*, care deschide volumul omonim :

Mai bine singuratic şi uitat,
Pierdut să te retragi nepăsător,
În ţara asta plină de humor,
Mai bine singuratic şi uitat.

— O, genii întristate care mor
În cerc barbar şi fără sentiment, —
Prin asta eşti celebră-n Orient,
O, ţară tristă, plină de humor...

Iată unul dintre cele mai amare testamente bacoviene, de o tristeţe lucidă, atingînd toposul şi etnicul naţional. Ideea despre lejeritatea în care eşuează tragicul aici în „Orient", sau la „porţile" lui, după o formulă ce a făcut epocă, pare surprinzătoare la Bacovia. Sentinţa unei imense amărăciuni este însă atît de bine fixată în numai două strofe, încît orice comentariu devine de prisos. Poezia nu ilustrează tema generală a incompatibilităţii romantice dintre geniu şi contingent ; ea are o adresare într-un topos şi o etnie precise. Undeva în *Dies irae*, prima strofă va relua şi mai brutal ideea :

Cît de străin sînt de țara mea,
Și nici un dor nu mi-a rămas —
Gînd rău, și-ntunecat,
Închide al dreptății glas.

Nicicînd nu mai apăruse la noi un mare poet care să-și mărturisească și să-și manifeste atît de ostentativ condiția plebeiană. Spre deosebire de Eminescu, Bacovia este un „proletar" nu numai atunci cînd atacă ierarhia socială în poeme de viziuni istorice. Decadentismul a avut și o importantă latură protestatară, iar decadenții au „proletarizat" temele. „Umbra mea se adîncește-n cartiere democrate" — iată o specifică mărturisire a condiției proletare care indică la Bacovia nu atît sensul unei preferințe cît al unui destin. *Serenada muncitorului* este poate hiperbola cea mai „monstruoasă" — ca să o definim cu un cuvînt al poetului — a unei confuze dar insistente activități ideative. Tonul este aici mai degrabă al unei compoziții hilare de ostentație eroi-comică. Artistic vorbind, invectiva nu-l avantajează pe muncitor, tot așa cum nu reușește să-l ridiculizeze pe „hidosul" burghez. Zborul spre absolut cu „aeroplanul" sau înălțarea butaforică a noii „aurore" sînt la fel de rizibile. Dar în ciuda unui eșec de la 1914, cînd a fost publicată această poezie, Bacovia rămîne un sensibil receptor al evenimentelor („Se auzea de-afară / Viața proletară") pe care le reproduce adesea în formule de o oarecare naivitate, ca în acest imn proletar timid :

Din zările ce se deschid
Se duc neînțeleși ghețari —
Sub cer cu cîntece și flori,
Sculați ai muncii proletari !
(Spre primăvară)

Un „arminden" muncitoresc îi sugerează o compoziție delicată, de un frumos desen al simplității :

Plăceri
De-o zi de sărbătoare,
Voioase vechi moravuri...
Pe cîmp se duce
Și dumbrave
Eroua lume muncitoare.
(Arminden)

Cronicar al evenimentelor, poetul se ipostaziază în „filozof proletar", transcriind în crepusculul unui „decor miliardar" dinamica alertă a cotidianului :

...Dar notează-n cartea vremii
Filozoful proletar :
Greve, sînge, nebunie,
Foame,
Plînset mondial.
(Amurg)

În general de la volumul *Cu voi* se simte o sensibilă renunțare la mijloacele anterioare de automistificare, în paralel cu prospectarea unui nou sunet. Un cinism mai franc contaminează temele de investigație socială. Uneori răzbate adagiul dur de *homo homini lupus :*

O umbră mormăind păşeşte...
E om... atît, şi e destul ;
Şi-acum ne-om gîtui tovarăşi :
El om flămînd, eu om sătul.
(Crize)

Alteori un *dies irae* ameninţă lugubru cu spectrul unei catastrofe spre care, iată, sîntem îndemnaţi să ne îndreptăm cu grabă :

Va fi tîrziu în ziua-aceea...
Şi bîntuie, în calea mea,
Tăceri de vremi, sinistra foame,
Sau cîntece ce plîng mereu
— Grăbeşte, nu mai aştepta.
(Dies irae)

Cei care au vorbit pentru această fază de talentul „declinant" al lui Bacovia au trecut prea repede peste acest tot cinic, aproape unic în poezia noastră. O tensiune polemică difuză se simte în fanatismul lui Bacovia, insistenţa de a se afla *în replică*, de a contribui iluzoriu la „organizarea viitorului întrevăzut" cu inutilul şi gratuitul său demers, cel al unui „compozitor de vorbe" :

Compozitor de vorbe...
Lumea se schimbă.
Egalitate, idei tumultuoase,
Organizarea viitorului întrevăzut,
Sînt grade,
Sînt posturi de răspundere...
(Perpetuum mobile)

Fragmentul de mai sus vine din zona celor mai stranii poezii bacoviene. O ironie superioară domină aceste omenești agitații de „schimbare" și de „organizare". Ar dori și poetul să se implice ? Posibil și vizibil dintr-un vag ton nostalgic. Trebuie să fie însă dificil, căci sînt „grade" (ceea ce a avut și poetul ca funcționar) și sînt „posturi de răspundere" ! Nimic nu întrece, apoi splendoarea calpă a versului cheie : ORGANIZAREA VIITORULUI ÎNTREVĂZUT ! Și totul pare de o extremă seriozitate, pînă la titlu. De ce *Perpetuum mobile* ? Fiindcă poetul are intuiția mecanicității și periodicității proceselor ideative, dacă nu are chiar superioritatea unei infailibile științe a relativității. Fenomenele se repetă, au fost și vor mai fi alte organizări „întrevăzute", pe care poezia le-a stăpînit superior prin intuiție și prin specificul ei. Există un „perpetuum mobile" în mecanismele socialului. Dacă poezia ia aspect de cronică o face din legi interne ale ei, căci numai ea poate stăpîni, prin intuiție, prin umor, prin ironie, sau prin abandonare în reveria utopică toată această imensă mișcare ciclică. Este Bacovia un naiv mitoman ? Nu mai putem crede cînd îi înțelegem poeziile din a doua parte a vieții. Iată-l simulînd angajarea în proiecte de „reforme sociale", dar imediat întorcînd spre noi colțul buzei cu zîmbetul ironic :

S-ar putea face
Multe reforme.
Mă gîndeam singur.
Eram fără nimeni.

Și tocmai azi
Au venit musafiri.
— Tu ce dai, eu ce dau...
A, de cînd nu ne-am mai văzut.
(Vizită)

Era *fără nimeni* (!) și se gîndea la reforme sociale ! Simula preocupări altruiste, dar trebuia să se preteze la trocul alimentar al unor vremuri lipsite de glorie și pline de privațiuni ! Totul rămîne însă expus în proza amabil monologală a faptului banal, care de fapt reprezintă indicele ridicării la putere a întregii fracții perfide. Se inițiază treptat o întreagă temă ce poate fi numită *spectrul foamei.* O preocupare specială pentru *produse* se instalează ca obsesie centrală la Bacovia. Sugestiile de context (epoca războiului ?) apar sporadic, dar ele nu țin să aibă importanță indicativă specială :

O zi fără anotimp și ordine militară
Și prin vecini se-aud mici pregătiri de masă,
Însă produsele au început să dispară —

Ironia lucrează, fără îndoială, în interior. Aici sînt diminuate la scară acele „mici pregătiri de masă", așa cum în alt loc este amplificată apocaliptic „sinistra foame" pe spectrul unor timpuri barbare. Dacă poezia se numește *Belșug,* trebuie să ne așteptăm, într-un fel, la ilustrarea temei :

Vinul și mierea, și grîul tot
Le-au strîns, pe grabă, cine-a putut...

Într-o *Stanță reală* — postumă — se invocă „Sarcasticul rîs / Pustiu / Al zilei de mîine" ; cîteva pagini mai încolo sporește alarma de insecuritate :

Și mulți se întreabă
Despre guvern...
Puținul din toate,
Unde s-a dus ?
(Doina II)

Aproape întreaga culegere de poezii postume *Stanțe și versete* pare o reluare de vechi teme, reinterpretate sub obsesia inaniției. Pînă și într-o obișnuită panoramă de „oraș dominant" se caută „pîinea" și „surplusul" :

Acolo este un oraș,
Proces de războaie,
De cum s-au sculat
Pîn' ce se culcă
Pentru pîine
Surplusuri,
Foarte complicat.
(În zare)

Apare și un megaloman autoportret „orfic", în care Bacovia se autoimaginează îmblînzind „bestiile", așa cum Orfeu îmblînzea odinioară fiarele cu lira. În concertul de imagini, egalitarismul de „bunuri" nu lipsește : „Nu se discută / De-al meu / Și de-al tău". „Bunuri", „cîștiguri sociale", „produse", alimente — iată materializate niște obsesii ieșite din insecuritatea zilei de mîine. Pînă și băutura este un

„cîștig social" („Să beau / Acest cîștig / Social").

Totul este ridicol și tragic în același timp ; putem însă bănui în substratul noilor obsesii penibile privațiuni materiale ; materia lirică se trivializează, totul pare un discurs neîntrerupt al resemnării, abia salvat din platitudinea desăvîrșită prin meteorice sclipiri de ironie. O antiteză largă, sugerată, păstrează însă o surdă încordare, pînă cînd în *Poemă finală* polii opuși ai antitezei ies la iveală cu o violență radicală : la ce bună „arta vanitoasă" și clamarea „poemei vane", cînd „foamea grozavă" pustiește și nimicește, proiectînd pe întinderea ei sentința implacabilă a „istoriei contemporane" ?

Pe stradă urle viața și moartea,
Și plîngă poeții poema lor vană...
Știu.
Dar foamea grozavă nu-i glumă, nu-i vis —
Plumb și furtună, pustiu,
Finis...
Istoria contemporană...
E timpul... toți nervii mă dor...
O, vino odată, măreț viitor.

Tonul sentențios, atît de rar la Bacovia, somația de aici impresionează, iar acel *primum vivere* moralizator este scos în evidență cu tot curajul și, ai spune, cu o tragică demnitate. Numai o ardoare polemică ale cărei resurse abia le bănuim putea afișa în scrisul de acum al lui Bacovia, atît de ostentativă, grija plebeiană a zilei de mîine. Este același Bacovia terorizat cîndva de structura inefabilului, artist comple-

xat „la" muzica „eternității", pe care o asculta vrăjit, ca sub puterea anamnezei :

Eternității i-am zis :
La muzica asta frumoasă
Sînt lipsuri
În sîngele meu.

(Idei)

Același Bacovia apare în acest sfîrșit de carieră copleșit de un materialism primitiv care se transmite, grav, sub aspectul lui cel mai nud. Tot acum, scepticismul bacovian glosează inepuizabil pe tema vanității, perspectivă din care, în mod cu totul neașteptat, își fac, în sfîrșit, intrarea firească anumite categorii crono-spațiale pe care poetul le deviase totdeauna prin persiflare. Totul începe să se raporteze la „absolut", prezentul însuși îi apare neînsemnat față de viitor, silogismele contribuie la susținerea sugestiilor pe tema vanității, prezentul nu are consistență (deși tocmai despre grava lui consistență vorbește alarma din poeziile mai sus citate) — iar aceste idei pivotează în sentințe de genul „numai acuma e niciodată" :

— A fost odată... va fi odată...
Nu spune zarea, dar spune omul —
Numai acuma e niciodată...
Adînc, prezentul închide tomul...

(Belșug)

Se afectează o cunoaștere și o „intimitate" cu cele eterne destinate să piară „în stricta veșnicie". Damnația este de asemenea veșnică :

În cercul lumii comun și avar...
Mă zguduie de mult un plîns intern ;
Și-acest fel (de-a fi) va fi etern
Și de nimic pe lume nu tresar.

(Vobiscum)

Așa cum putem bănui, postumele reinterpretează și această temă prin cîteva poezii de mare expresivitate și simplitate, între care celebra *Cogito*. O altă *Doină* eșalonează cu candoare „mărețul viitor" somat cîndva cu insistență să vină :

Dintre cîte-am încercat
Nici un dor realizat...
Poate, mîine
Și mai mîine,
Va fi dulce
Acea pîine.

Unele poezii mai simulează prin titlu aceleași vechi „explorări" în viitorul social ; apar simptomatic în lexic cîteva clare poncife ale anilor '50, care îl vor fi ajuns din urmă și pe Bacovia și la care el va fi încercat să se adapteze. Hibrizii sînt jalnici, deși unele poezii din *Stanțe și versete* se salvează și acum tot prin hître, dar mult mai firave, sensuri ironice interne. Bacovia va fi jubilat, desigur, constatînd că poate plasa vechile sale trucuri în obsesiile noi ale tematismului apter din anii '50 :

Individualism
Altruism
Comunism

Patina vremii
I-a apropiat
De „Homo sum".
(Din explorări)

În pas cu moda reportericească a vremii, poetul transcrie „notițe" pe o hîrtie rubricată (parcă) în sectorul „economic" și cel „politic". De astă dată capitolul este „moderat" iar cotidianul „sublim", concertînd elogii pentru munca intelectuală și pentru cea fizică :

Adeseori
Culcat
Notez
Al lumii zvon
De țară nouă.
Capital moderat,
— Onoare intelectualilor,
Și celor ce muncesc.
Iar ce va fi în viitor,
Deocamdată e sublim...
(Stanță)

Degrevîndu-se brusc de grija viitorului, poetul încearcă infructuoase acomodări la un nou lexic scientist, de unde și aceste ritoase compuneri și altoiri pe rudimentele unor imagini cît se poate de sărace. Nu e de mirare că, într-un astfel de poem, trenul lasă în goană nu un cîmp oarecare, ci însuși „cîmpul muncii" !

În general prea puțin discutat, acest volum de postume are parcă valoarea unui cîmp de fosile pentru antropolog. Fragmentarismul lui, discontinuitatea, discordanțele (de ce nu ?)

preferă nu o dată să se întîlnească în forțate juxtapuneri. Vers peste vers, enunț simplu peste alt enunț simplu, aproape fără nici un element de legătură, în absența obișnuitei lubrifieri discursive — iată stenograma multor poezii de aici, ca o săracă răbufnire a unei fraze interne poate mult mai amplă acolo, în adînc, dar străbătînd la suprafață doar prin cîteva sumare articulări, la minima rezistență eliptică :

Frumos
Vesel
Bun
Urît
Trist
Rău,
Cauze din etern
Și social.
(Gînduri)

Dispunerea verticalei sugerează și mai mult runica scriere internă din care ne parvin la suprafață doar fragmente. Toate aceste fragmente sînt „Cauze din etern / Și social", iar cititorul trebuie să se mulțumească doar cu această explicație ce rămîne o justă sugestie. Chiar atunci cînd versurile par mai bogate, cu mai multe repere de comunicare, schema frînturii monologale rămîne aceeași :

Vorbe,
Despre muncă
Salar
Sau versuri dramatice
O voință mai bună

Iubite vremuri
De au fost
Sau vor veni...
Ce sentiment...
Ură.
Iubire
Ici, colo,
Uitare.

(Stanță veche)

Putem face un mic experiment. Eliminăm puținele determinări suplimentare din poezia transcrisă mai sus și obținem, prin comparare cu cea anterioară, tot o simplă suită numenală. Fie că este o suită adjectivală, fie că e substantivală, în nici una din aceste două șiruri cuvintele nu par a se afla în relații reciproce. O ipostază statică desăvîrșită le imobilizează parcă și le aservește doar sugestiei finale. Iată primul șir : *frumos, vesel, bun, urît, trist, rău ;* și iată-l și pe cel de al doilea : *vorbe, muncă, salar, versuri, voință, vremuri.* Să punem în locul primului șir *eternitatea* iar pentru al doilea *vremelnicia.* Este exact direcția de sugestie a fiecărui poem. S-a renunțat astfel la gama tropilor pentru un infraprozaism de dificilă audiență. Hugo Friedrich numea acest procedeu „asintaxism", indicînd și cazul lui extrem (asemeni celui de mai sus) cînd în poezie „apar cuvinte în simplă juxtapunere, adică nici măcar desemnate funcțional prin morfeme" *(Structura liricii moderne,* Editura Univers, 1969, p. 221). În rectangularitatea ei,

suita de expresii nominale se organizează pînă la urmă la Bacovia pe orbita unui predicat îndepărtat, sau, şi mai dificil, în cîmpul de gravitaţie al unei materii ce abia se coagulează — o idee abia sugerată prin infime elemente. Totuşi, poeziile acestea au un farmec straniu ; Bacovia experimenta cînd toată lumea îl credea senil, încerca noi *plauzibilităţi* artistice care să poată cuprinde gama scepticismului său. Pendulările între vremelnic şi etern, între valorile relative şi cele absolute, între credinţă şi tăgadă, tragic şi hilar, sau, în sfîrşit, oscilaţiile sintezei dintre *activitatea visătoare şi activitatea ideativă* — după cuvintele lui Bachelard — se ilustrează la cote utopice de diverse altitudini. Una din ele este şi mult interpretata *Cogito,* care poate fi citită de acum prin perspectiva întregii creaţii bacoviene. Dacă Streinu încă mai afirma : „mişcarea poeziei bacoviene nu se ridică din amorfism spre organizare, ci, dimpotrivă, se înscrie ca o cădere din uman în mineral", noi nu putem să-i mai dăm dreptate. Atîtea exemple probează organizare şi fidelitate faţă de un suprem scepticism interior. Sub ochii noştri se developează armonios o concepţie socială dintre cele mai consecvente, supusă unor continue probe şi verificări prin incidenţa evenimentelor. Cu o ultimă ironie Bacovia îşi *mai realizează* „profeţiile politice" spre a ieşi în TIMP. Cristalul din care este tăiat acest *Cogito* nu conţine nici o impuritate. Se vede prin el zîmbetul ironic al eternităţii :

Mi-am realizat
Toate profeţiile
Politice.
Sînt fericit...
Frumos
Este cerul,
Senin sau mînios.
Un aforism celebru
Te face să trăieşti...
Nu-i mîini,
Nici azi,
Nici ieri, —
Timpul....

ORGANIZAREA SPAȚIULUI

Scriind despre Bacovia, ești nu o dată tentat să-i atribui multe inovații poetice în premieră absolută pentru poezia românească, sau de valoare anticipativă pentru cea europeană, poate din rîvna de a demonta și a explica *simplitatea* bacoviană. Nu pierdem timpul să ne întrebăm ce este și ce nu este simplu în poezie ; acceptăm că poezia lui Bacovia este simplă. Ține însă simplitatea ei de o tehnică și de un stil clasic al *litotei ?* Are ea conciziunea artei clasice, laconismul unei poezii de concepte, are ea structura severă a discursului tradițional orientat cu precădere spre *nominalizare* decît spre *simbolizare ?* Nu, evident, deși poeziei bacoviene nu-i lipsesc simplitatea, severitatea și propria ei armonie. Poezia simbolistă, și apoi toată poezia modernă, se organizează mai mult în construcții de tipul *perifrazei.* Între litota clasică și perifraza modernă (termenii sînt folosiți cu sensuri mai ample decît în stilistica

tradiţională) nu este o simplă ceartă de cuvinte, ci două concepţii diferite de creaţie. Însuşi excesul de simbolizare este primul indiciu al unei concepţii perifrastice teoretizată ca atare încă din primele manifeste simboliste. Perifraza este un stil de a gîndi al creatorului modern, nu doar unul de exprimare, o nouă etapă artistică în care, indirect, se reflectă şi interrelaţionarea modernă a disciplinelor.

Atunci cum este simplitatea poeziei bacoviene ? Fără să intrăm deocamdată în amănunte, simţim că este vorba de un fenomen constant, de o anumită consecvenţă a lui Bacovia cu sine însuşi, o respectare neabătută a cîtorva principii şi abitudini de creaţie pe care poetul le aplică şi le perfecţionează pe toată durata vieţii. Acest fenomen de constanţă derivă tot din mecanismul obsesiei.

Reproducem un exemplu de sobrietate şi de severă simplitate dintr-un sonet eminescian :

Cînd însuşi glasul gîndurilor tace,
Mă-ngînă cîntul unei dulci evlavii —
Atunci te chem ; chemarea-mi asculta-vei ?
Din neguri reci plutind te vei desface ?

Puterea nopţii blînd însenina-vei
Cu ochii mari şi purtători de pace ?
Răsai din umbra vremilor încoace,
Ca să te văd venind — ca-n vis, aşa vii !

Arta litotei se desfăşoară aici pe spaţiul ei consacrat. Deşi enunţul se încarcă de mai multe interogaţii, într-o cuceritoare eufonie interogativă, strofa întreagă este doar materie pură. O

singură frază decupează spațiul, se închide în sine, spre a se deschide în strofa următoare, perpetuînd o simetrică ciclicitate. Indicii suplimentari de cadru, de atmosferă, de situație și de conflict sînt foarte puțini. Discursul suplinește el însuși alte determinări pe care le vom găsi, din contră, abundent convocate în poezia lui Bacovia și în general în poezia modernă :

Mă prăfuise timpul domnind peste hîrtii...
Se întindea noianul de unde nu mai vii ;
O umbră în odaie pe umeri apăsa —
Vedeam ce nu se vede, vorbea ce nu era.

— Poți să te culci, e ora și noaptea-ntîrziată,
Vei scrie, altă dată, orice, și tot nimic.
O umbră ești acuma, și pot să te ridic,
Lăsînd odaia goală și lampa afumată...

(Umbra)

Am citat una din poeziile bacoviene cele mai unitare și mai puțin descriptive ; dar chiar și așa se observă un cadru desemnat, o plasare a discursului în timp și în spațiu, ca și alți indici de localizare. Într-un cuvînt : poetul ocolește spre a ajunge. Unde este atunci simplitatea ? Să nu mai repetăm că există o simplitate a cuvintelor în sine, fiindcă în poezie cuvintele au valoare numai prin relații. Întreaga poezie modernă dezvoltă exprimarea prin perifrază, inclusiv poeții cei mai ermetici și mai severi cu forma. Ion Barbu procedează în mod curent la desemnarea unui *cadru* în multe din poeziile *Jocului secund*. Apostrofa, modul cel mai clar

de construcţie perifrastică, este procedeul arhitectonic de bază în cele mai concentrate poeme barbiene. Nici Mallarmé nu refuză simetria apostrofei, doar că are mai multă abilitate în mascarea ei, în diluarea juxtapunerii. Extinderea perifrazei în poezia modernă nu este deci un semn al neputinţei de concentrare, o lipsă de exactitate în exprimare, ci o nouă relaţionare în spaţiu.

Se poate distinge în poezia bacoviană o perioadă de tranziţie. Într-un anumit stadiu (demonstram anterior) Bacovia nu are abilitatea, curentă la alţii, de a ocoli prin perifrază vechile concepte spaţiale sau temporale (infinit, imensitate, veşnicie, eternitate ş.a.), care la el rămîn cu desăvîrşire vetuste. Intervine însă la timp ironia şi deviază cîmpurile conceptuale aride spre o aparentă parodie.

Dar Bacovia are un real simţ al spaţiului. Cum îşi organizează el spaţiul intern al poemului, astfel încît să nu recurgă la compromiterea termenilor ? Îl încredinţează perifrazei. Tot perifraza reia şi alte sarcini delicate ; ea păstrează firescul vorbirii poetice la trecerea graniţei dintre exprimat şi inexprimat, la linia unde se materializează limbajul, o zonă de interregn foarte dificilă pentru creatorul modern bîntuit de multe îndoieli. Tot perifraza salvează pentru poetul modern multe din întrebările privind „utilitatea“ şi oportunitatea demersului creator, după cum le fortifică pe cele ce investighează specificitatea limbajului poetic. Se va înţelege, oare, că această adevărată personificare a perifrazei (figură modestă în termi-

nologia stilistică !) este la rîndul ei o perifrază prin care spiritul modern zeflemist și relativist cîștigă cîteva vechi și necesare certitudini ? Nu sîntem departe de adevăr ; o criză de credință poate fi uneori depășită prin înscenarea serios-ilară a unor crezuri ; „spectacolul" perifrazei rămîne una dintre cele mai frumoase aventuri ale liricii moderne.

E ușor să observi la Bacovia o anumită regizare spațială internă a poemului. De obicei cîteva imagini generice desemnează spațiul plan, cît mai întins, cît mai static. Totul pare a fi exterioritate, în legile unui desăvîrșit descriptivism. Nu întîmplător mai multe poezii se numesc „tablouri" — de toamnă, de iarnă etc., iar în ele normele descriptive predomină. Abia într-o a doua fază se observă primele elemente de mișcare ; ele conferă ordine și sens, ele introduc în cadru. Prin mișcare se cîștigă *profunzimea,* dimensiunea participării subiectului. În numeroase poezii surprinde alternanța aproape identică a două prepoziții cu efect de spațializare : PE și ÎN (cu variantele lor). PE desemnează ambientul : cîmpul, întinsul, lumea, acel „departe", dimensiunea plană. Cu cea de a doua se introduc reperele dinamicii ; *ÎN* este purtătorul de cuvînt al subiectului liric pe care îl reprezintă, sau îl implică. Ansamblul se dinamizează, o mișcare ordonatoare armonizează întreg poemul :

Plîns de cobe pe la geamuri se opri,
Și pe lume plumb de iarnă s-a lăsat ;
„I-auzi corbii", mi-am zis, singur... și-am oftat,

Iar în zarea grea de plumb
Ninge *gri.*

Ca și zarea gîndul meu se înnegri...
Și de lume tot mai singur, mai barbar, —
Trist cu-o pană mătur vatra, solitar...
Iar în zarea grea de plumb
Ninge *gri.*

(Gri)

Nu atît simetria motivelor devine aici semnificativă, cît întreaga construcție bazată pe *apostrofă*. Într-o celebră conferință, Gottfried Benn ridiculiza, în 1951, acest tip de simetrie semantică de „poem care distinge și confruntă obiectul apostrofat și eul poetic, decorul exterior și raportarea lăuntrică" (*Probleme ale liricii*, în revista *Secolul 20*, nr. 7, 1969). Cu finețe și perspicacitate, poetul german demistifica un procedeu banalizat prin comodă utilizare. Nimic mai comod, într-adevăr, decît să regizezi un spectacol al naturii spre a conchide în strofa finală că și în „sufletul" tău este furtună, sau liniște, sau senin, sau toamnă. O imensă și diluată comparație ! Dar tot Gottfried Benn recunoaște că există și mari poeme „lucrate" după acest procedeu. Noi avem convingerea că unele semnate de Bacovia fac parte din acestea. Deși ai spune că în poezia citată apostrofa este în simetrie obișnuită („Ca și zarea gîndul meu se înnegri" — iată transpoziția), observi totuși că se depășește banala juxtapunere, se organizează o mai amplă mișcare în spațiu. Accentul semantic principal pare să

rămînă la prima strofă, sau, mai precis, el se dispune egal în elementele de descripţie aproape simetrice. *Simţul spaţial se exprimă mai pregnant decît cel al solitudinii.* Apăsarea, ninsoarea grea, imensitatea lumii peste care s-a lăsat plumbul, toate aceste elemente obişnuite ale premisei, reluate în final, anulează de fapt deplasarea obişnuită a accentului. Solitudinea se absoarbe în spaţiu, iar efectul obişnuit de apostrofă nu se realizează. Putem să reluăm aceste observaţii în analiza altei poezii, spre exemplu *Amurg de iarnă.* Să citim pentru început cele două strofe făcînd abstracţie de mişcarea ce traversează spaţiul ; să realizăm, pe cît e posibil, o lectură statică :

Amurg de iarnă, sumbru, de metal,
Cîmpia albă — un imens rotund —
Vîslind, un corb încet vine din fund,
Tăind orizontul diametral.

Copacii rari şi ninşi par de cristal.
Chemări de dispariţie mă sorb,
Pe cînd, tăcut, se-ntoarce-acelaşi corb,
Tăind orizontul diametral.

Izolăm elementele spaţiale : cîmpia albă (cu dublu indiciu de imensitate subliniat prin incidentală), apoi orizontul. A doua strofă schimbă direcţia diagonalei de zbor printr-un vers anticipativ („Chemări de dispariţie mă sorb"), care este în acelaşi timp şi al doilea pol al apostrofei. „Dispariţia" corbului deschide, teoretic, premisa unei noi apostrofe. Totul este însă absorbit de această imensitate care pre-

cede şi apoi urmează sugestiei de dispariţie în neant. Sensul figurat, dedus, care ar trebui să fie ultimul în structura construcţiei, ajunge să-şi sugereze sensul propriu ulterior lui. Din toată această mişcare alternativă real/fictiv/real, rămîne dominantă doar sugestia de spaţiu organizat, animat, stăpînit prin gestul simplei sale parcurgeri. Acea „tăiere" de orizonturi, declinată, răpită eului (parcă printr-o severă decizie de impersonalizare), are ceva din semnificaţia demiurgică a gesturilor primordiale. Bacovia îşi stăpîneşte spaţiul, fie că-l suprimă, fie că-l extinde ; îl animă sau îl îngheaţă, îl însufleţeşte cu reprezentarea eului poetic, sau îl absoarbe în acest eu.

Mai mulţi comentatori ai poeziei bacoviene au observat cu judiciozitate inventarul predilect al spaţializării : zarea, fundalul, marginea ş.a., toate simulînd o *evadare* din „oraşul dominant" (aceasta este ideea curentă). Dar toposul bacovian nu se organizează pe simpla opoziţie claustrare—evadare. Zăvoiul, crîngul, cîmpul cu ape, sau cîmpul nins nu apar la Bacovia din complexul sămănătorist al citadinului înăbuşit în „case de zid". Plenitudinea spaţială este cea care le produce şi nu simţul social al antitezei. Bacovia regizează dimensiuni spaţiale ce exprimă însăşi *spaţialitatea,* dimensiuni ce îşi sînt lor suficiente fără a intra în clasice opoziţii. Poetul ştie să cîştige spaţiu şi din simpla alternare a unor morfeme de legătură, neflexibile. Jocul prepoziţiilor în *Tablou de iarnă* activează nişte puncte de tensiune aproape nebă-

nuite. Categoriile plenar nominale (cîmpul, patino(a)rul, zarea) joacă aproape un rol secund. Spațiul se obține aici din jocul accentelor :

Ninge grozav *pe* cîmp la abator
Și sînge cald se scurge *pe* canal ;
Plină-i zăpada *de* sînge animal —
Și ninge mereu *pe*-un trist patinor...

E albul aprins *de* sînge-nchegat
Și corbii se plimbă *prin* sînge... și sug ;
Dar ceasu-i tîrziu... *în* zări corbii fug, —
Pe cîmp *la* abator s-a înnoptat.

Ninge mereu *în* zarea-nnoptată...
Și-acum cînd geamuri triste se aprind
Spre abator vin lupii licărind.
— Iubito, sînt eu *la* ușa înghețată.

Rigiditatea inflexionară dispare treptat ; jocul elementelor de legătură sparge granițele indicative. Am subliniat succesiunea acestor elemente de legătură nu fără o oarecare uimire : poezia modernă evită în general particulele intermediare, preferînd metafora directă. La ce-i slujește atunci lui Bacovia toată această horă : *pe, pe, de, pe, de, prin, în, pe, la* ș.a.m.d., care în mod teoretic fragmentează discursul ? Este astfel în permanență controlată direcția privirii, determinările sînt dirijate cu precizie. Orgia de sînge, spre exemplu, se decupează în toată grozăvia ei. Nimic nu pare să rămînă în vagul sugestiei ; corbii merg *prin* sînge și *în* zări ; te reține o brutală impresie de impact material, fizic, cu substantivele. Prima strofă

e pur constatativă, a doua împinge imaginile spre fundal, cea de a treia le aduce brusc în prim-plan. Urmărind mișcarea, simțim și sugestia : subiectul liric „vine" și el spre primplan odată cu lupii ai căror ochi lucesc de bestialitate. Sugestia aceasta este recuperată însă din spațiul translingvistic, din posterioritatea poemului, din supratext.

PE — ÎN — SPRE : iată trei repere esențiale de situare spațială. Le găsim aproape pretutindeni, desemnînd suprafețe plane, sugerînd implicarea eului, organizînd dinamica spațiului. Adesea acțiunile lor sînt succesive și complementare :

Trec corbii — ah, „Corbii"
Poetului Trădem —
Și curg *pe*-nnoptat
Pe-un tîrg înghețat,

Se duc *pe* pustii
Pe cînd de argint
În amurg de argint
Se-aprinde crai-nou,

Pe zări argintii
În vastul cavou...

(Amurg)

În prezența lui PE și în spațiul desemnat de el simțim PLANAREA. Este transparența acelui violet care fîlfîie pe lume, planarea stelei cînd apare pe satele ninse, planarea privirii pe un întins patino(a)r, peste orașul privit de la înălțime („Orașul e-un ghețar de fum") sau

peste orașul invadat de îngeri („Îngerii deasupra orașului"). Ca în tablourile panoramate ale lui Bruegel cel Bătrîn, în *Iarna* sau în alte peisaje geroase, imaginea fixează o perspectivă globală, într-o panoramă luată de la înălțime, iar lucrurile și ființele rămîn undeva jos în insignifianță, prinse într-un îngheț etern. Orașul bacovian este văzut nu o dată cu o privire ce-l cuprinde global, cum ai privi pe deasupra o machetă. Această reprezentare este subînțeleasă constant pe ecranul interior al imaginației poetului, ea este transmisă invariabil de la o poezie la alta. Ai spune că Bacovia își privește cetatea, „burgul gigant" într-o perspectivă demiurgică. Iată-l aruncînd asupra orașului pietrificat o febră faustică :

Tabla tuburilor sună aiurarea tuturor...
O grăbită alchimie, fîlfîie o vîlvătaie,
Vai, e ora de-altădată, dungi de ploaie se-ntretaie,
Un oraș de piatră doarme...

(Nocturnă)

Sau îngropîndu-și cetatea sub zăpezile polare :

Cetate azilul ftiziei
Nămeți de la pol te cuprind.

Din aceeași tiranică perspectivă poetul decide în *Cuptor* condamnarea unui oraș întreg la descompunere :

Sînt cîțiva morți în oraș, iubito,
Chiar pentru asta am venit să-ți spun ;
Pe catafalc, de căldură-n oraș,
Încet cadavrele se descompun.

Un interesant efect obține Bacovia prin *interiorizarea planării*. Spectacolul spațial interior este văzut într-o stranie optică, de materialism primitiv ; se caută organizarea celulară, se retrage expresia materialității pînă la nivelul atomic. Deduse din clișee curente ale fizicii, imaginile de un scientism naiv din *Largo* dau o stranie idee despre „interiorul" bacovian :

Muzica sonoriza orice atom...
Dor de tine și de altă lume,
Dor...
Plana :
Durere fără nume
Pe om...
Toți se gîndeau la viața lor,
La dispariția lor.
Muzica sentimentaliza
Obositor, —
Dor de tine și de altă lume,
Dor...
Muzica sonoriza orice atom.

Monologul vag exteriorizat, frînt, se rostogolește parcă în trepte, atinge substanța materială a fiecărui cuvînt din care scoate rezonanțe misterioase. Cuvintele au acea materialitate primitivă pe care Aristotel o atribuia luminii, visului, sufletului. Ca și stagiritul, Bacovia vede „atomii" sufletului cu o privire care *planează*, care lărgește spațiul interior, găsindu-și un corespondent îndepărtat abia în titlul poeziei. *Largo* — iată o obsesie adusă din muzică și

pusă aici să slujească interioritatea ! Atomii receptează vibrația muzicii, se „sonorizează" și transmit durerii vibrația. Durerea planează, anonimă ; este o înaltă durere a frumosului, transmisă de muzică, sau este o umană durere fără cauză. A cîștiga spațiu prin durere, destul de mult spațiu ca să poată conține în el și viața și dispariția, și nostalgia și dorul de evadare spre „alte lumi" — iată ce forță expansivă este în cîteva cuvinte !

Bacovia știe să extrapoleze imaginile, dar și să le contragă. Îl obsedează cucerirea progresivă de noi dimensiuni, dar și miniaturizarea imaginii mentale. Același *larg*, palpat în exemplul de mai sus ca printr-un ochean, în microcosm, explodează literalmente în imaginea unui suav spectacol de bal, topind suveran conturele într-o contagioasă beatitudine :

> În aurora plină de vioare,
> Balul alb s-a resfirat pe întinsele cărări —
> Cîntau clare sărutări...
> Larg, miniatură de vremuri viitoare...
>
> *(Alb)*

Se simte, evident, extinderea semantică de la nivelul metaforei prin acel minunat vers : „cîntau clare sărutări" (cu insolitare puternică de verb), dar se distinge mai cu seamă un ingenios procedeu de construcție care prepară *lărgimea*. De exemplu, al doilea vers sparge dintr-o dată unitatea ritmică a strofei printr-o nebănuită extindere, prin lungire obținută la limită (articularea adjectivului, care putea fi evitată, numai acest rol îl poate avea). Balul

se resfiră, cărările sînt *întinse*, o fină redundanţă prepară sentimentul exploziei spaţiale în *larg*. Toate mijloacele în slujba unei sugestii de spaţializare, preparată cu grijă. Iar dacă nu vom afla peste tot la Bacovia această gradare succesivă de mijloace, chiar şi în stadiul de simplu descriptivism se iniţiază din cîteva trăsături tendinţa de expansiune spaţială :

Un hoit, un corb, un cîmp şi eu,
Iarnă... şi-ncepe a ninge —
Ninsoarea-mprejur cu cerul s-atinge...
Nimeni, zăpadă, şi ninge mereu.
(De iarnă)

Critica l-a îndemnat în general pe cititor să privească în aceste tablouri o dispunere simbolică pe cît de simplificatoare, pe atît de aproximativă în sugestii : corbul, hoitul, insul însingurat — echivalente cu dezolarea, singurătatea, damnarea. Dar în acea plăcere a lui Bacovia de a urmări imaginar linia orizontului există, credem, destulă mulţumire sufletească, dacă nu şi o extatică abandonare în crugul zărilor, o bucurie profund umană ce îţi dă pentru o clipă iluzia că prin tine trec radial toţi vectorii imensităţii. Nu este, desigur, nici o filozofie să numeşti linia orizontului, dar poate fi o mare bucurie să ţi-o asumi prin puterea ochilor de a o stăpîni şi prin puterea imaginaţiei de a o depăşi.

Revenim însă la modalităţi de miniaturizare a spaţiului prin contragerea vectorilor. Spectacolul exterior din *Poemă în oglindă* se reflectă pe un plan miniatural interior, şi încă prima

strofă dă sugestii prin care realul este „focalizat" în oglindă :

În salonul plin de vise,
În oglinda larg-ovală încadrată în argint,
Bate toamna
Și grădina cangrenată
În oglinda larg-ovală încadrată în argint.

Nu este aici locul să subliniem, din nou, acel impact aproape „fizic" al reflectării (în oglindă toamna *bate),* dar surprindem aceeași tehnică prin care un vers cîștigă (ca în strofa cu balul) o surprinzătoare lărgime (de fapt lungime), dilatînd conturele. Efectul este însă aici cu atît mai curios, cu cît observăm că se încearcă dilatarea unor conture comprimate în oglindă. Tendința dominantă este la Bacovia risipirea, împrăștierea, spargerea limitelor. El încearcă același lucru și atunci cînd se contrazice principial, cînd interiorizează, ca în acest experiment insolit pentru poezie, frecvent găsibil însă în pictură. Nu amintește oare această oglindă în care se vede tot interiorul, o temă favorită a pictorilor ? Să numim de pildă un celebru tablou al lui Van Eyck intitulat *Portretul soților Arnolfini.* Aceeași oglindă ovală reflectă într-o imagine secundă și deformată prin concavitate grupul celor două personaje din încăpere (întruchiparea calmei familii). Ca să fie sigur de efect, Bacovia se simte dator să rezume dubla reflectare într-o ultimă strofă, și să reia astfel pe luciul oglinzii elemente care absentau inițial, dar care au intervenit pe parcurs *(catafalcul* și *agonia).* Pe catafalc „întins

ca și un mort", și în „agonie" este el, poetul. Oglinda îl preia :

Vezi din anticul fotoliu —
Agonia violetă,
Catafalcul,
Și grădina cangrenată,
În oglinda larg-ovală încadrată în argint...

Spațiul bacovian are însă și alte dimensiuni. Pe verticalitatea lui se exprimă în mod frecvent CĂDEREA. Gravitația funcționează implacabil, ea trage spre pămînt diverse simboluri :

Departe pe cîmp
Cad corbii domol...

*

Peste parcul părăsit
Cad regrete...

*

Totul cade ca o jale nouă...

*

E ora cînd gîndul cade amar...
Tăcere... e ora lașității.

*

Orașul gol...
Cetate depărtată ;
Frunzișul smuls...
De firele electrice, paralizată
Ca un simbol,
O pasăre cade-n oraș, ca o tristețe mai mult.

Să adăugăm acestor căderi toate ploile și ninsorile abundente și vom avea reprezentată din plin noțiunea căderii, de la sensul ei curent depresiv, pînă la cel al damnării. În distonanță

cu universala cădere, o singură dată poetul pare să învingă gravitația și să-și ridice privirile deasupra orizontului în sugestiv intitulata poezie *Curaj*:

> Gălăgioase glasuri mi-au zis
> Despre o viață destul de amară...
> Și soarele, *sus*, (s. n.) un cer a deschis
> Cu bucurii de primăvară.

Foarte importantă în modul de a vizualiza al poetului este PERSPECTIVA. Nu trebuie să-i găsim explicații prea îndepărtate ; perspectiva este tot o obsesie ce ține de picturalul imaginației bacoviene. În acele texte unde teoretiza cinestezia, Bacovia nu a subînțeles de fapt una din preocupările sale majore, rar întîlnită la alți simboliști, dar sugerată de spiritul sincretismului simbolist. Tocmai încercările poetului de a sugera și organiza spațiul prin cuvinte reprezentau un demers temerar de sincretism. Paralela cu Mallarmé, care știa să programeze și vidul, spațiul din jurul unui cuvînt, ar fi prea riscantă dar — ciudat ! — posibilă. De atîtea ori vorbesc la Bacovia punctele de suspensie mai mult decît cuvintele, la fel cum dispunerea spațială a unor elemente organizează metafora globală și direcțiile de sugestie ale unui poem. Mallarmé inventase un cuvînt inexistent *ptyx* pentru a-l rima simetric cu *styx*. Bacovia are intuiția modernului ; el se abandonează asimetriei. Nu întotdeauna, desigur, dar de cele mai multe ori acest poet român scoate efecte surprinzătoare din asimetrie și anticipează maniere mult mai tîrzii.

Dar universul este simetric și găsim în jurul nostru atîtea axe în lungul cărora se oglindesc jumătățile. De ce să nu treacă una din axe prin infinit, prin acel *punct de fugă* dintr-un tablou omonim al lui Țuculescu ? Problema rămîne însă cum să „pictezi" în cuvinte senzația perspectivei ; o problemă de tehnică pe care adagiul *ut pictura poesis* nu o ajută cu nimic ! O soluție pentru poet ar fi să desemneze concret elemente ce pot sugera axe, chiar dacă la exigențe picturale metoda pare a fi barbară și involuată. Cînd a descoperit perspectiva, pictorul Renașterii a făcut din ea un personaj mut și doar subînțeles în pînză. De la bun început maeștrii picturii au abstractizat metoda, au „îngropat" secretul ei în compoziție. *Fecioara din grota cu stînci* a lui Leonardo da Vinci abia se ferește din centrul compoziției, dar perspectiva explodează lîngă umărul ei și fuge spre o altă ieșire luminoasă, în infinit. Aproape pînă la pictorii expresioniști perspectiva rămîne marele personaj misterios și abia subînțeles într-o compoziție, chiar dacă meșteșugul ei era acum mai ușor de stăpînit. Dar iată că la norvegianul Edvar Munch, în celebrul său *Strigăt* (1893), perspectiva umple dintr-o dată pînza, ca un personaj în agonie. Acea figură humanoidă, verticală, din care mai clar se detașează doar gura rotunjind în țipăt, nu depășește ca importanță în compoziție hașurile violent negre ce sugerează un rîu infernal venind din infinit. Ceva din această concretețe a hașurilor căuta și Bacovia ; liniile de forță puternic tușate fac o organizare violentă a spațiului, dau senzația de

vertij. Personajul central rămîne o idee.

În percepţia sa vizuală, pe ecranul interior, s-au selectat cu timpul la Bacovia cîteva elemente care pot sugera proiecţia perspectivică. În poezia lui multe fascicole pleacă adesea spre linia orizontului : străzi, şine de cale ferată, întinse cărări, linia de zbor a păsării ş.a. Ele nu pot fi, ca în pictura Renaşterii, îngropate definitiv în peisaj ; ele trebuie să jaloneze, discret, direcţia privirii. Odată perceput rolul lor, şi celelalte elemente din poezie se vor organiza şi vor fugi spre un punct de fugă din orizont, ca în *Plumb de iarnă :*

Iarna, de-o vreme, mă duce regretul
Prin crînguri, pe margini de linii ferate —
Trec singur spre seară pe ape-nghe̦ţate,
Cînd fîlfîie pe lume violetul.

Paloarea, mutismul minează-al meu piept
Pe satele ninse crai-nou cînd apare ;
Trec singur pe poduri de fier solitare,
Şi-aşte̦pt în zăpadă... dar ce mai aşte̦pt ?

Hau !... Hau !... depărtat sub stele-nghe̦ţate...
În noaptea grozavă la cine voi bate ?...
O, vis, ...o, libertate...
Hau !... Hau !... depărtat sub stele-nghe̦ţate...

Din nou se impune comparaţia cu *Strigătul* lui Munch. Pe un pod deasupra unui rîu negru ce vine vijelios din infinit, sub un cer vînăt, un om încearcă acolo să se facă auzit peste zgomotul cascadei. Totul este un ţipăt, un elan inutil. La Bacovia insul sfîrşeşte, la fel, în dez-

articulații onomatopeice, în lătratul prelung ce acoperă întinsul cîmpiei ninse. Percepția cititorului a păstrat subliminal indiciul perspectivei, privirea lui a alunecat spre zare de-a lungul acelor șine de cale ferată, joncțiunea strigătului cu cea a spațiului se va face, ca „fîlfîirea violetului", undeva PE LUME, depărtat, „sub stele-nghețate". Succesiunea onomatopeelor ca și dispunerea ortografică contribuie la cîștigarea de spațiu. Un imens halo se conturează din fiecare onomatopee și se ordonează spre un punct de fugă ale cărui jaloane sînt conținute subtil în întreaga construcție. În întregime, viziunea terifiantă este de efect expresionist ; expansiunea în spațiu nu diluează încordarea interioară. Asupra ființei se abat și apăsarea lumii exterioare, și cea a spectacolului interior. Privirea caută nu doar un punct de fugă exterior, ci și unul de refugiu interior ; PUNCTUL FIX.

Punctul fix al privirii — iată un indiciu psihic licitat de toată arta expresionistă. Vedem astfel că „expresionismul" lui Bacovia nu este atît unul al temelor, cît unul de concepție. Între *punctul de fugă* exterior și *punctul fix* interior se înscrie și se reprezintă spațial toată gama stărilor psihice bacoviene. Extremele sînt însă atinse doar de stările abulice ; onomatopeea dă atunci proba hîrtiei de turnesol. Spre îndepărtatul punct de fugă se lansează lătratul disperat, iar spre interiorul punctului fix rîsul și plînsul „în hî, în ha". Lătratul și plînsul devin sinonime. Să deschidem deci poarta „infinitului mic", cum o numise un alt poet, spre punctul fix :

Amurg de toamnă pustiu, de humă,
Pe cîmp sinistre șoapte trec pe vînt —
Departe plopii se-apleacă la pămînt
În larg balans lenevos de gumă.

Pustiu adînc... și-ncepe a-nnopta
Și-aud gemînd amorul meu defunct,
Ascult atent privind un singur punct
Și gem, și plîng, și rîd în hî, în ha...
(Amurg de toamnă)

Amorul geme, limbajul se dezarticulează, privirea caută punctul fix. De la o strofă la cealaltă proiecția spațială se modifică într-un mod surprinzător. Pornind în manieră descriptivă, chiar cu sugestii de *topire* a liniilor în conture mișcătoare, lenevoase, poezia sfîrșește prin focalizarea perspectivei spre acel *un singur punct*, dincolo de care (dacă mai există un dincolo !) rămîne doar neantul inform. Totul se adună spre a se risipi, se organizează spre a se restitui „pustiului adînc". Disoluția internă este privită cu același ochi pictural lucid, chiar cu o anumită plăcere atentă de a „vizualiza" limita dezagregării, aceeași plăcere curioasă care se deconspira undeva („Te mai văd, te mai aud") în fața misterului anonim al înfloririi.

Vedem deci că anumite corespondențe romantice subînțelese și de simboliști sînt radical modificate în aceste poezii bacoviene. În mod obișnuit, plenitudinea spațială avea un corespondent intern de beatitudine. Arta expresionistă nu mai respectă paralelismele consacrate. Cu cît spațiul este mai imens, cu atît

ființa se poate simți mai copleșită. Natura este și ea torturată, spațiul se dilată și se contractă după legi imprevizibile, chipul devine o mască inexpresivă, spectacolul vieții se degradează cu lentoare, ca acele *Plante murind* ale lui Klee (1922), unde privirea asistă parcă la desprinderea particulelor moarte de pe lujerul plantei. Este propriu artei expresioniste să „organizeze" și să studieze cu aparentă indiferență spectacolul descompunerii materiei vii. În cîteva „interioare" bacoviene privirea distinge ca prin „ochene" această lentă mișcare.

Omul începuse să vorbească singur...
Și totul se mișca în umbre trecătoare —
Un cer de plumb de-a pururea domnea
Iar creierul ardea ca flacăra de soare.

Nimic. Pustiul tot mai larg părea...
Și-n noaptea lui amară tăcuse orice cînt, —
Și-nvinețit de gînduri, cu fruntea la pămînt,
Omul începuse să vorbească singur...

(Altfel)

Dacă în alte poeme determinările de loc și de spațiu sînt mai numeroase, în această celebră poezie ele sînt minime. Marginile au fost topite pe un ecran cu umbre mișcătoare, pe o singură dimensiune ce cîștigă lărgimea nimicului. Se construiește atîta vid în jurul unui ins hieratic fixat într-o poziție ambiguă, în rugă cu fruntea la pămînt, sau în disperare (nu știm !). Am putea compara pictural poemul cu o altă lucrare a lui Munch, gravura *Camera mortuară*, unde tușa podelelor fugind spre un

punct de intersecție este atît de insistentă, încît se creează pe ansamblu un vid impresionant absorbant. Suferința umană umple un imens spațiu pe care poetul are tendința de a-l lărgi și mai mult prin neîncetat de inventive procedee. Atît enorma mișcare de dilatare a conturelor, cît și cea opusă de contragere, sînt resimțite ca elemente de bază nu numai ale construcției, dar chiar ale ideii poemului. Spațiul devine obiect și idee în poem. El se lasă extrapolat sau comprimat, el este stăpînit autoritar prin planare, sau prin cădere ; lui i se caută marginile, zarea interioară și zarea din exterior ; lui i se caută *materialitatea,* formele fluctuante, ca și cele rigide. Pe el îl străbate privirea și îl poate intui ideea, el oferă arhitectura de fond a imaginației, căci nu poate exista imaginație aspațială.

GESTUL

Cuvîntul aplatizează, cuvîntul schematizează, reduce la un lecton aproximativ experienţe şi limbaje mult mai complexe. Iată o veche dilemă care îşi are „literatura" ei bogată, o „suferinţă" din care se nutresc, la diverse capacităţi, poetul mediocru şi poetul genial deopotrivă. Dilemă etern culturală, chestiunea îl somează de multă vreme şi pe teoreticianul literaturii, fie el tradiţional sau modern. Numai semioticienii, avansaţi mai temerar pe acest tărîm aporetic, afirmă că este doar o chestiune de interrelaţionare între mai multe limbaje, o chestiune de coduri. Julia Kristeva, de exemplu, crede că putem reda textului acele dimensiuni plurale pierdute prin semnul lingvistic. În textul poetic ele ar fi prezente, dar aşteaptă să fie şi relevate, iar Kristeva însărcinează cu această misiune ANAFORA. „Înainte şi după voce, după grafie există anafora : gestul care indică, instaurează relaţiile şi elimină entităţile". (Ca-

pitolul : *Le gest, pratique ou comunication,* în vol. *Recherches pour une sémanalyse,* Editions du Seuil, 1969).

Dacă au putut fi demonstrate raporturile dintre pictura hieroglifică și gestualitatea omului, de ce să nu luăm în considerare și gesturile dintr-un text, fie el și poetic, deci literar ? Gestul este anterior semnificației, deci anterior reprezentării ; el mai păstrează bogăția acelui spațiu translingvistic încă neaplatizat prin semn. Gestul nu indică, ci *înglobează* subiectul, obiectul, cît și relația dintre ele. Pierre Oléron, citat de Kristeva, a demonstrat că în limbajul din tribul Dogonilor fiecare cuvînt este însoțit și de un gest ce are rolul de a preciza anterioritatea sau simultaneitatea, de a organiza deci spațiul tridimensional și timpul simultan. Gestul restituie acolo fiecare cuvînt universului viu, preconceptual, unei heterogenii arhaice, așa cum trebuie să fi fost ea înaintea victoriei logismului bivalent. De fapt la ora actuală se studiază intens gesturile mai multor limbaje și ale mai multor arte. Așa numita *kinesie* americană, ale cărei baze le-a pus Ray Birdwhistell în 1952, stabilind o etnologie a gestualității, a dovedit multă eficiență în clasificarea și relaționarea multor tipuri de limbaje gestuale.

Dar de ce să ne întoarcem la limbaje tribale, sau la gesticulația poetului ? Întrebarea pare destul de justă ; în gesturile noastre s-a impregnat în bună măsură un cod social comun, o „educație" și o convenție a gesturilor. Trebuie precizat însă că semioticianul nu caută atît semnificațiile gesturilor, cît *prezența* acestor

gesturi, existența *și* a unui limbaj gestual, alături de alte limbaje. Semioticianul nu este un hermeneut care să împrumute chei de la un limbaj, altuia. El caută *relația* dintre mai multe limbaje (de ex. ale mițurilor, gesturilor, psihicului, religiei ș.a.), între care limbajul literar este unul ca oricare. Se încearcă revitalizarea și evidențierea unor legături mai puțin relevate, pentru a se restabili, pe cît este posibil, spațialitatea și temporalitatea, pe care semnul lingvistic le-a aplatizat, dacă nu le-a și pierdut uneori. Ambiția este mare, la prima vedere pare chiar utopie. Orice limbaj se definește — așa știm — prin specificitatea lui, pe care o dobîndește cu eforturi, prin veacuri de cultură, deci de singularizare. La ce bun atunci să restituim informului (bogat !) o autarhie ? Dar nu e mai puțin adevărat că toate limbajele artistice au în comun acea nostalgie după întreg, după complexitatea viului. De aici s-a născut și mitul estetic al „pierderii" prin frumos, acceptarea mimesisului, care aduce după sine nostalgia unei cît mai fidele apropieri prin limbajele artelor de „barbaria" inexprimatului. Așa s-a ajuns în anii noștri și la idilizarea arhaicității, ca teorie presupusă a fi potențial integratoare în unitatea primordială.

Să redăm textului dimensiunile pe care le-a pierdut prin semn ! Semiotica vrea deci să fie acea „știință translingvistică" în măsură să redea „unității minimale dimensiunea pe care semnul a distrus-o ; dimensiunea *suplimentară structurii lingvistice*" — sublinierea Kristevei. Tocmai ea, anafora ar putea reda textului (după

Kristeva) acel supliment semantic pe care într-un sistem translingvistic, deci în viață, în „practică", poezia îl avea. În greaca veche cuvîntul are mai multe înțelesuri : „mișcare de-a lungul spațiului", „apariție", „înălțare", „ascensiune" ; a nu se confunda însă cu sensul „figurii de stil", care în mod obișnuit consemnează repetarea unui cuvînt, ori a unor unități sintactice, sau metrice. Kristeva pune destulă patimă și scoate din dicționarele stilisticii tradiționale un cuvînt pe care-l însărcinează cu misiuni complexe. Să mai precizăm în plus și faptul că anafora este non structurată, non pronunțabilă ; este doar o *conexiune* căreia trebuie să-i relevăm prezența.

Pe Bacovia l-am situat de fapt în spațiul anaforic, traslingvistic, studiind modurile cum își organizează el în poezie spațiul. Toate acele relații de extindere sau de comprimare a spațiului au fost relații anaforice. Profunzimea și lărgimea sînt dimensiuni pierdute prin limbaj ; anafora le recuperează. Pentru a releva însă și temporalitatea, anafora va trebui să revitalizeze *gesturile*.

Există în fond dincolo de această discuție, probabil pentru unii cititori încă destul de confuză, dacă nu și puțin cam pretențioasă, un adevăr ceva mai simplu. Logic nu este cu putință să folosim în practică un singur limbaj, izolat de celelalte. Poezia, în fond, nu este decît o „exploatare" și o relaționare de mai multe limbaje supuse unor coduri diferite, limbaje care se imprimă în discurs, ca într-o ceară moale, la diverse intensități relevante sau

irelevante. Orice nou model de „lectură" ambiționează tocmai să scoată în evidență și să „citească" tipare mai ușor imprimate, infralimbaje adjuvante ale „practicii" complexe care se numește viața socială.

Gestul, bunăoară, însoțește textul în anterioritatea sau posterioritatea acestuia ; lectura îl poate însă recupera în semnul lingvistic prin conexiuni semantice suplimentare, prin anaforă, cum spune Kristeva, redîndu-i astfel simultaneitatea pe care gestul o avea în cuvînt, în spațiul multidimensional al increației. „Înghețarea" gestualității în cuvînt nu este o speculație ținînd de abstractivitatea textului. În practica socială gestul și cuvîntul se relaționează reciproc ; va fi deci firesc să găsim și să refacem această relație și la nivelul unui text, pentru simplul motiv că procesul imaginativ este unul care „gestualizează" la rîndul lui în chiar momentul genezei sale. Alexandr Veselovski, despre care am mai amintit, demonstrează în studiul citat, *Din istoria epitetului,* tocmai un asemenea proces de „sedimentare" a gestualității (dar și a altor limbaje adjuvante) în epitet. Chiar apariția epitetului, ca o asociere (treptat tot mai aberantă) de două noțiuni materiale este și o înmagazinare de gestualitate. Metoda poate fi apoi urmărită la nivele mai complexe ; metaforele de toate tipurile închid în ele procese gestuale mentale, ca să nu mai vorbim de seria atît de răspîndită a personificărilor sau despre alegorii. Acest „zăcămînt" de limbaje, care este limbajul poetic permite emulația și succesul atîtor proliferante sisteme de

lectură, căci, pînă la urmă, ce altceva este lectura textului poetic dacă nu o facultate abil cultivată de a reface imaginar nivele de abstractizare la care s-au sedimentat acele limbaje ? Reiterînd procesele gestuale sedimentate în imaginile şi structura unui poem, realizăm deci nu doar o lectură complexă, dar şi o restituire a poemului spre concordanţa primordială, în acel spaţiu unde un ansamblu de limbaje îşi dispută luarea în stăpînire a creaţiei de mesaje.

În poezia lui Lucian Blaga gesturile sînt exclusiv simbolice, ele au rolul obişnuit de a „dirija" conceptele spre o zonă precisă de sugestii. „M-aplec peste margine / nu ştiu, e a mării / ori a bietului gînd" — iată o dirijare simbolică a atenţiei cititorului spre interioritate. Chiar atunci cînd gestul este mai larg, cum este gestul presupus în cunoscuta exclamaţie „Daţi-mi un trup / voi munţilor" se reţine doar sugestia abstractă, tipic expresionistă, de comuniune cu cosmosul. Gestul blagian nu mai are acea funcţie integratoare în timpul simultan, el s-a dematerializat, el nu poate fi niciodată al persoanei fizice.

Dar la Bacovia ? Gesturile lui au o anumită „opacitate", în sensul că sînt atît de ferme, încît pare să le lipsească semnificaţia simbolică. Desigur, nu în toate exemplele. Atîţia inşi bizari gesticulează în poeziile lui Bacovia, ca şi cum aceste gesturi nu pot fi stăpînite. Gesturile păstrează detalii precise de mişcare, fie că ordonează epic poemul, în etape succesive, fie că apar intempestiv, rupînd cu violenţă spaţiul poemului. Uneori o suită întreagă de gesturi se

aglomerează într-o singură strofă, contribuind la dilatarea enormă a mișcării, cu efecte dintre cele mai neașteptate. În *Poemă în oglindă*, analizată în alt context, se inserează într-o singură strofă o distonantă precipitare de gesturi.

Însă pal mă duc acuma în grădina devastată
Și pe masa părăsită — albă marmoră sculptată —
În vestmintele-mi funebre,
Mă întind ca și un mort,
Peste mine punînd roze, flori pălite-ntîrziate
Ca și noi...

Precizia de amănunte duce pînă la ușoara caricatură. Nici o eventuală sugestie izvorîtă din acest nucleu epic nu transpare însă mai departe, preocuparea poetului rămînînd aici, cum știm, pentru efecte optice de miniaturizare a imaginii în oglindă. Ce explicație să aibă această bruscă izbucnire de gesturi ? În tot cazul, efectul este important ; poezia întreagă se „leagă" de o realitate complexă, cu mai multe dimensiuni, imaginea se păstrează în contact cu mișcarea, fără să-și fie neapărat una alteia complementare. Multe alte poezii bacoviene sînt contaminate de gesturi ciudate, de „coincidențe aranjate pe o tristă gamă", pe care ochiul le înregistrează aproape automat din lumea simultană. Bacovia *gestualizează imaginea* și aceasta este încă o trăsătură esențială a poeziei moderne, în care cei dintîi au excelat expresioniștii. Nu trebuie să confundăm gestualitatea cu abundența întîmplătoare de vorbe și să tragem facile concluzii despre „dinamismul" poeziei verbioase. Cel puțin Bacovia înregistrează

gesturile în splendida lor gratuitate, iar cel mai bun exemplu este cunoscutul pasaj al „coincidențelor" :

Pe drum, l-aceeași oră, se tîrîie un lanț de fier,
Și coincidențe aranjate pe-o tristă gamă —
Azi iar mi-e frică... și cred, și sper...

(Amurg)

Încă cei dintîi expresioniști au dat o altă valoare gesturilor, introducînd o falsă epicizare a lirismului, înscenînd cu gesturi anodine spectacolul ideii. Ei au văzut în jur lucrurile umile și gesturile umile, ei au fost primii care nu au mai cerut gesturilor o simbolistică savantă. Se înțelege că gesturile au căpătat o altă însemnătate, aceea de a reifica abstractivitatea, de a insolita, în fapt, simboluri tradiționale. Bacovia se află undeva în această fază tranzitorie ; pe de o parte gesturile sale se înscriu într-o simbolistică previzibilă, iar pe de altă parte multe din ele realizează și efecte expresioniste.

În manieră strict simbolistă se compun mai multe interioare hieratice : ea cade pe clapele pianului, el îi resfiră pletele pe umeri, aerul încăperii se contaminează de „tremur" sau de „delir" ; alteori el cade în mijlocul salonului pe covor. Solitudinea este și ea „nervoasă", iar cîte un gest transmite uneori mai mult decît sugestiile previzibile ale temei :

Și de lume tot mai singur, mai barbar, —
Trist cu-o pană mătur vatra, solitar...

(să observăm că pana de aici nu pare a fi unealta de scris, ci un exemplar din genul comun

menajer !). Pe tema singurătăţii, insul bacovian îşi exprimă deznădejdea în ipostaze gesticulatorii destul de previzibile, într-o gamă cinetică găsibilă şi la alţi simbolişti.

Mai interesantă este însă „ciudăţenia" gesturilor („Amanţii mai bolnavi, mai trişti / Pe drumuri fac gesturi ciudate") pe care Bacovia le înregistrează în numeroase contexte.

> Dar vai, acei învinşi, pe veci pierduţi...
> Ori în taverne, ori în mansarde ;
> Şi-acei nebuni, rătăcitori, tăcuţi,
> Gesticulînd pe bulevarde.

Uneori un gest observat întîmplător poate soma amintirea :

> C-un zmeu copii aleargă,
> Copil, ca ei te vezi
> Şi plîngi... şi-i frig de toamnă...
> *(Alean)*

Gestul poate fi şi de o stranie frumuseţe imaterială :

> Pe strada goală vîntul deodată face-un salt,
> Tăcere e în ganguri şi în ogrăzi de-asfalt.

Putem generaliza acum o concluzie : imaginaţia lui Bacovia este spaţială, aşa cum am văzut, dar şi gestuală, o imaginaţie în mişcare, din care acţiunea se resoarbe. Iată cum o astfel de imaginaţie nu produce poezie epică şi nici nu supradimensionează lirismul cu pasaje narative. Imaginea se împlineşte pe un traseu vizual spaţial, în mişcare, iar poetul se păstrează

fidel memoriei acestei mișcări. De multe ori elementele gestuale abia pot fi bănuite prin efectele imprevizibile ce le trădează prezența. Între prima strofă din poezia *Panoramă :*

Plîngea caterinca-fanfară
Lugubru în noapte, tîrziu...
Și singur priveam prin ochene,
Pierdut în muzeul pustiu...

și a treia strofă :

Și-acea caterincă-fanfară
Îmi dete un tremur satanic ;
În racle de sticlă — princese
Oftau în dantele, mecanic...

doar relația anaforică, non-structurală, menține o abia bănuită legătură gestuală. Numai în a treia strofă, din oftatul ritmat mecanic al prințeselor poți recupera gestul ritmat mecanic al flașnetarului, care în prima strofă nu apare. Sugestia ritmicității din întreaga poezie nu este atît sonoră, cît gestuală, iar fuga poetului („și-atunci am fugit plin de groază") aparține tot unui ansamblu de gesturi.

Putem urmări la orice poet, chiar la unul ermetic, traseele non vizibile ale gesturilor. În celebra *„Din ceas, dedus..."* a lui Ion Barbu evidențierea anaforică a gestului este absolut necesară. Reproducem a doua strofă :

Nadir latent. Poetul ridică însumarea
De harfe resfirate ce-n zbor invers le pierzi
Și cîntec istovește, ascuns, cum numai marea
Meduzele cînd plimbă sub clopotele verzi.

Dacă nu urmărim la propriu traseul vizual al acelei „ridicări", care aici nu sugerează deloc o înălțare matematică a radicalului, nu putem sesiza rostul „resfirării" și al „pierderii". Poetul înalță *planul*, punctul zero al gestului, ai spune că într-un fel „atinge" zenitul, desemnează polul opus al nadirului. Toate acestea se petrec mai întîi în zona gestului obișnuit, concret. Abia într-o a doua fază, după ce gestul înălțării și-a gravat efectul, bipolaritatea poate fi trecută în zona simbolurilor. Harfele (de fapt mănunchiul de strune, sau de raze, cum spune Barbu în alt loc) s-au concentrat în zenit prin forța idealului incontingent, dar ele se vor resfira invers, se vor pierde în nadir, istovind cîntecul, trăgînd idealurile spre nivelul terestru material. *Ridicarea* de harfe și *coborîrea* de harfe — iată nucleul logic narativ al unei strofe dense ca însăși antimateria. Tiparul a păstrat însă și mișcarea, „schela" pe care s-a ajuns la etajele superioare, simultaneitatea din spațiul anaforic.

Desigur, Bacovia nu este un poet ermetic, deci poezia lui nu mizează atît de rigid pe construcție. Dar consecința gestualității este întipărită și la el. Iată, spre exemplu, rolul gestului în structura poeziei *Pastel :*

Adio, pică frunza
Și-i galbenă ca tine, —
Adio, nu mai plînge,
Și uită-mă pe mine.

Și s-a pornit iubita
Și s-a tot dus în zare —
Iar eu în golul toamnei
Chemam în aiurare...

— Mai stai de mă alintă
Cu mîna ta cea mică,
Și spune-mi de ce-i toamnă
Și frunza de ce pică ?...

În ciuda indicației de dialog ce apare la începutul celei de a treia strofe, poetul abia aici monologhează, *după* dispariția femeii. Strofa se încarcă de o tandră tensiune și prin rememorarea gesturilor de alint care s-au produs într-un timp anterior. Succesiunea acestor timpi nu este posibilă decît prin observarea gestului plecării, momentul cheie care permite acea simultaneitate în anteioritate, realizată atît de curios în a treia strofă.

Bacovia excelează în reproducerea gesturilor umile, așa cum de fapt excelează în cunoașterea vieții umile din zona tragicului cotidian :

Aprind, pe masă, lampa, și iarăși mă dezbrac,
Aș vrea să-mi fac un ceai, și stau, și nu-l mai fac...
Mă clatină spre pat al insomniei pas —
În creierul meu plînge un nemilos taifas.

(Dormitînd)

În multe alte poezii bacoviene nucleele tensionale sînt ale unor gesturi doar bănuite :

O palidă fată cu gesturi grăbite
Așteaptă pe noul amor
Pe cînd discordant și înfiorător,

Scîrțîie toamna din crengi ostenite.
(În grădină)

Indeterminate, gesturile „grăbite" ale așteptării (sic !) încep să prindă mai multă consistență abia prin asocierea cu discordanța crengilor care scîrțîie. Mai mult decît o simplă personificare, toată strofa se alegorizează retroactiv, se umple de o gesticulație stranie (a crengilor și a fetei). Există la Bacovia o gamă întreagă de gesturi ale așteptării, asociate în general cu imaginea suferinței la fereastră. Cea mai des citată este, desigur, imaginea fecioarelor histerizate care *palpită* în ferestre :

Histerizate, fecioarele pale
La ferestre deschise palpită.

Dincolo de un remarcabil efect în verb (inculcarea unui sens insolit), imaginea aparține structural unui motiv cu bogată gestualitate, marcînd translația exterior/interior prin gesturi repetate :

La casa iubitei de-ajung
Eu zgudui fereastra nervos
Și-o chem ca să vadă cum plouă
Frunzișul în tîrgul ploios.

În acest motiv al vieții la fereastră se includ și bătăile în geam cu o „roză sîngeroasă", sau cu o „monedă", tusea, răcnetul la ploaie. Poetul simte mai ales dinamica internă, dacă putem spune așa, a singurătății :

Deja, tușind a și murit o fată,
Un palid visător s-a împușcat.

Moartea fetei nu este, în exemplul de mai sus, mai puțin gestuală decît sinuciderea visătorului palid. Avem în plus, în sprijinul acestei idei, o ciudată strofă din *Nihil*, unde moartea este văzută ca o „trecere" spre mormînt sau, mai mult, ca un „avînt", ca un elan !

Și ce avînt
Să treci,
Pe veci,
Într-un mormînt.

ALEGORIZAREA

Poetul Ion Caraion sublinia într-un eşantion de poezii considerat a fi reprezentativ, abundenţa de verbe : „Peste 50 de poeme din cele vreo 250 [...] care formează întreaga operă lirică a lui Bacovia încep cu un verb, semnificativă particularitate pentru depresivul care a fost şi este considerat autorul PLUMBULUI. Accentul acestei poezii, virulenţa şi miracolul ei n-ar trebui căutate prea departe. Verbele utilizate sînt cam aceleaşi în opera bacoviană, dar ele au rolul unor baroase care lovind continuu şi continuu în aceleaşi puncte sau în aceleaşi direcţii determină rupturi". (vol. *Bacovia, sfîrşitul continuu,* Editura Cartea românească, 1978). Dimpotrivă, Sanda Golopenţia-Eretescu scria cu mulţi ani în urmă, pe baze riguros statistice : „se observă o predominare netă a substantivului faţă de celelalte părţi de vorbire. atît în ceea ce priveşte varietatea (50,34% din V – *adică din numărul de cuvinte diferite*

tului — n.n.) cît și în ceea ce privește frecvența folosirii (44,51% din V), dar acesta, fiind foarte des folosit, ajunge să constituie 25,12% din totalul lui N (lungimea textului)" (în studiul *Reliefarea motivului în poezia lui Bacovia* din volumul colectiv *Studii de poetică și stilistică*, Editura pentru literatură, 1966).

Studiul statistic, atît de dificil de alcătuit, devine extrem de util la verificarea oricărei idei, avînd în același timp avantajul și dezavantajul că nu-ți permite nici o „evaziune" eseistică, nici o speculație ce nu se susține și nu se verifică prin severa grilă a cifrelor. Ion Caraion, în încercarea oarecum personală de inventariere a verbelor, intuia doar frecvența verbului și faptul că în general cuvintele au la Bacovia frecvențe de utilizare foarte ridicate ; ceea ce este, altfel spus, dovada statistică a mecanismului obsesiei. Dar un studiu statistic riguros obligă să ții seama de mai multe elemente, de mai multe criterii și repere, așa cum a procedat cu maximă probitate Sanda Golopenția-Eretescu. În plus, cercetătoarea afirmă că mai există un criteriu decisiv pentru aflarea valorii reale a cuvîntului : „Criteriul hotărîtor pentru determinarea valorii reale a cuvîntului îl constituie *participarea sau nonparticiparea la sferele semantice dominante ale operei* (s.n.). Așa, de exemplu, impresia că *bólnav* apare aproape în fiecare poezie pe care, la prima vedere, frecvența 7 a cuvîntului o infirmă, se vădește adevărată, dacă examinăm vastul cîmp semantic dezvoltat în jurul acestui concept : 246 de apariții de cuvinte denumind boli sau ipostaze

morbide pot domina cu ușurință un volum de 207 pagini, în care înseamnă că revine în medie 1 cuvînt din sfera *boală* pentru fiecare pagină".

Ar fi de studiat, deci, și gradul de participare a verbelor la cîmpurile semantice principale din poezia bacoviană (cîmpuri care sînt 30 la număr, după S. G.-E.). Prin reliefarea gestualității într-un capitol anterior, noi am introdus abia o sugestie suplimentară, bazată tot pe frecvență și pe intuiția dinamicității acestor cîmpuri semantice. Ceea ce ne interesează acum este însă deplasarea discuției într-un context mai larg al poeziei moderne, unde avem convingerea că se detașează un fenomen general mai puțin studiat, la care însă participă și poezia bacoviană.

Există în poezia acestui veac un dinamism intern, obținut prin extindere alegorică, pe care poezia clasică și în general tradițională nu îl aveau. Această *stare de alegorizare*, dacă-i putem spune astfel, fiind în esență diferită de modurile vechiului alegorism poematic ce a produs opere însemnate — să ne gîndim la *Divina comedie* sau la *Luceafărul* eminescian — începe să se impună mai evident tot prin poezia expresionistă, la care am mai făcut referiri. (Revenind mereu în această zonă a expresionismului, vom dobîndi poate o explicație mai firească a elementelor „expresioniste", sau considerate a fi expresioniste, din poezia bacoviană. Există o sumă de experiențe pe care expresionismul german le-a scos în evidență, fără să le fi creat însă în întregime, pe tărîm propriu și din nimic. Dacă Bacovia trebuie să

fie considerat *și* un poet expresionist, atunci să spunem că el era expresionist în România așa cum era Lorca în Spania, amîndoi „expresioniști" *avant la lettre* și amîndoi atît de bine individualizați).

Noua alegorie este perifrastică, opusă întru totul abstractivismului atît de echilibrat al litotei clasice. Dacă excludem din discuție poezia americană, în care discursul clasic nu a lăsat, practic, urme importante, putem situa începutul noului alegorism încă în preocupările teoretice și în poezia lui Mallarmé, cel care scria versuri presupunînd un teatru lumesc, „înscenînd" fiecare poezie în parte după un complicat ritual și dozaj al semnului și al vidului. În construcția poemelor sale, chiar în cele mai concentrate, se vede o sporită teatralizare a ideilor, o dinamică mai relevatoare de cauze și efecte, un „acord fidel al gestului exterior cu gestul mental", cum îi plăcea lui Mallarmé să creadă după propriile-i mărturisiri (v. *Oeuvres complèts*, Pleïade, 1945, p. 429). Obsesiile sale pentru aflarea celor mai „pure" ecuații dintre hazard și „cuvintele tribului" s-au slujit de această alegorizare ; în acest sens nu mai putem fi de acord cu Hugo Friedrich atunci cînd desparte net poezia ermetică de poezia alegorică. Ermetismul cel mai sever își va construi intern o alegorie subtilă, iar „descifrarea" sensurilor pentru cititorul acestei poezii va fi posibilă tocmai prin urmărirea traseelor alegorice.

Alegoria tradițională se afla de multă vreme în declin, ca și hiperbola. În procesul firesc de

primenire a limbajului, înainte de explozia avangardei, poezia lirică își va asocia o discretă alegorie, la început din necesități narative, pentru a șoca, iar ulterior dîndu-i totala libertate, scoțînd-o din logismul imediat al construcției. Scenele alegorice se desfășoară pe spații mai restrînse, încep să se șteargă elementele cauzale atît de pronunțate în poezia tradițională, unde întreg poemul gravita de obicei în jurul unui motiv alegoric dezvoltat. „Sensul propriu" și „sensul figurat", pe care un priceput teoretician al tropilor ca Pierre Fontanier le vedea cu necesitate prezente într-o alegorie clasică, ajung să se confunde unul cu celălalt, sau să absenteze alternativ. Fenomenul era vizibil încă pentru Fontanier, din moment ce acest specialist în retorică tradițională distinge net *alegoria* de *alegorism*, văzînd în alegorism absența sensului propriu și totodată un fenomen în plină expansiune. Intuițiile lui de la sfîrșitul veacului trecut sînt astăzi cu totul copleșite de acest nou alegorism, atît de răspîndit în poezia veacului nostru.

În principal s-a dezvoltat *capacitatea narativă* a metaforelor și a simbolurilor, paralel cu o insolitare extraodinară a expresivității și sensurilor verbului (ceea ce pare a fi, pînă la urmă, contribuția decisivă, dacă nu singura de mare efect, a suprarealismului). Întreg falsul caracter epic al poeziei lirice moderne, atunci cînd se manifestă, este în esență un rudiment al alegorismului de odinioară, o suită de situații alegorice *in nuce*, nedezvoltate, rămase la nivelul sugestiei ambigue. Într-o cunoscută poezie trakliană, de

pildă, iată cît de compact se organizează ambiguitatea, ca o alternare de situații alegorice mai mult sau mai puțin evazive, nedezvoltate, cu statut de metaforă agresivă :

O, nebunia orașului mare cînd seara
Arbori schilozi stau încremeniți lîngă zidul negru,
Prin mască de argint privește spiritul răului ;
Cu bici magnetic lumina șfichiuie noaptea de piatră
O, sunetul scufundat al clopotului de seară !

Cu spaimă înghețată prostituata naște copilul mort.
Spumegînd, mînia Domnului biciuie fruntea
posedatului,
Molimă purpurie, foamea sparge ochii verzi
O, rîsul respingător al aurului !

Dar în vizuina întunecată
O umanitate mai tăcută sîngerează în liniște,
Modelează din metale vîrtoase creștetul care se
eliberează.
(*Celor amuțiți*, traducere de Petre Stoica)

Fiecare alegorie nu depășește, în general, spațiul unui singur vers, iar alegoriile la rîndul lor nu sînt convergente, nu conlucrează spre triumful unei singure idei logic induse. Desigur, se creează o stranie atmosferă, influențată mult de fluiditatea imaginilor. Poezia are un dinamism ambiguu, o suită de gesturi în plină acțiune, care dau în același timp impresia de verbozitate alertă. Efectele alegorice subliniază concretețea fiecărei imagini. Se aude plesnetul unui bici justițiar, se vede hidoșenia măștii de argint, se simte acidul foamei care „sparge"

ochii. Georg Trakl este încă un „rafaelit" al expresionismului, ca atare la el contrastele alegorice sînt mai puțin violente. La ceilalți poeți expresioniști, în special la Gottfried Benn, alegorizarea va fi mai radicală, va capta o progresivă violență, o continuă combinație oximoronică. Unii teoreticieni vor numi efectul alegoric de acest tip *imaginație concretă*, dezvoltînd pe alte laturi fenomenul „materializării" metaforei.

Alegorizarea discontinuă în care se șterge lanțul cauzal ajunge astfel să fie o suită de situații autarhice, nu o dată destul de stranii, capabile de o sporită proliferare de bizar. Va fi folosită deopotrivă de poeți compoziți ca T. S. Eliot sau Saint John-Perse, în vaste poeme care vor stratifica mai multe nivele alegorice, de toți poeții expresioniști, pînă la Paul Celan, de exemplu, de poeții spanioli moderni (reamintim alegorismul lui Lorca), de cei italieni, sau de cei ai literaturii neogrecești, de poeții români nu mai puțin. Pentru versul liber în general, nu cred să existe vreun fenomen mai răspîndit și mai adaptabil la structuri artistice diferite și la temperamente diferite, ca acesta al noului alegorism. Fie că-i spunem alegorie discontinuă, fie neo-alegorie, subînțelegem prin acest tip de alegorizare o dinamică internă care poate vehicula liber mai multe nivele simbolice ale poemului, inculcînd nuclee predicative cu o sporită capacitate de a organiza cîmpuri semantice, într-o proliferantă ambiguitate ; o alianță ciudată de real și fictiv, capabilă să suporte intern

prezența unei game largi de umori existențiale, de la sarcasm și blazare, pînă la frenetica deschidere spre misterele universului.

Toată această dinamicitate, de care poezia bacoviană nu este străină, pare să se datoreze, la prima vedere, exclusiv verbelor. Fenomenul este însă mult mai complex ; noi modalități de discurs, obținute prin alegorizare, apar mereu sub ochii noștri în poezia contemporană. Cel puțin poezia lirică românească din ultimele două decenii a profitat din plin de generozitatea acestei alegorizări.

Bacovia poet alegoric ? Afirmația pare ușor riscantă dacă ne amintim că acest poet excelează tocmai prin expresia nudă, liniară, în care metaforele (atîtea cîte sînt), cît și simbolurile par să aibă un desăvîrșit caracter static. Tipul alegoriei tradiționale este abundent ilustrat de variațiile pe tema „amorului", destul de moralizatoare, cu personificări lipsite de suplețe :

> Amorul hidos ca un satir,
> Copil degenerat —
> Învinețit, transfigurat,
> Ieri a murit în delir —

Amorul sucombă :

> De zumzetul de bani înăbușit
> În lumea asta cu dugheni.
> *(Proză)*

Se alegorizează adiacent, dar tot fără reușite artistice deosebite, pe o temă a „regretelor", în care își face loc destulă romanțiozitate : „În parc regretele plîng iar... [...] O pasăre cu glas

amar / Străbate parcul solitar... [...] În parc fantomele apar [...] În parc ninsoarea cade rar" etc., sau în alegorii succesive, cu slabă rezonanță :

Peste parcul părăsit
Cad regrete
Și un negru croncănit...

Veșnicie,
Enervare...
Din fanfare funerare
Toamna sună agonie.
(Oh, amurguri)

Cele două inițiative alegorice, ale regretelor și agoniei, se suprapun cu o anumită mecanicitate ludică, seacă.

În maniera sa picturală, Bacovia mai regizează uneori vaste alegorii de „anotimp", fără consecințe importante pe planul expresiei, decît prin frumusețea unor imagini. Iată o alegorie de primăvară, „asezonată" cinestezic :

Primăvară...
O pictură parfumată cu vibrări de violet.
În vitrine versuri de un nou poet.

Și două alegorii de toamnă, decupate cu gesturi largi :

Toamna-n grădină și-acordă vioara,
Strada-i pustie...
Orașul e plin de hambare,
De pîinea cea nouă duduie moara.

*

În toamna violetă compozitori celebri
Au aranjat un vast concert
Pe galbene alei, poeții triști declamă
lungi poeme.

Mai interesante sînt alegorizările obsesive în gamă cromatică. De notat ciudatul exemplu (poezia *Negru*) unde sensul abstract se anticipează în sintagmă *(noian de negru)*, iar noi asistăm pe spațiul a două strofe la o pătimașă acțiune de captare ulterioară a unor sensuri concrete adiacente, explicative :

Carbonizate flori, noian de negru...
Sicrie negre, arse, de metal,
Vestminte funerare de mangal,
Negru profund, noian de negru...

Vibrau scîntei de vis... noian de negru,
Carbonizat, amorul fumega —
Parfum de pene arse, și ploua
Negru, numai noian de negru.

Poezia dezvăluie o anumită „prolificitate" alegorică decurgînd doar din acel ciudat *noian de negru*, de la care o singură dată se deviază spre „amorul fumegos". Și aici metafora își alegorizează retroactiv propria materie lexicală, încît ai sentimentul că o mai complexă acțiune de alegorizare s-a petrecut într-un stadiu anterior, contribuind la sudarea expresiei.

Bacovia face parte din acei poeți obsedați de „spectacolul" propriei lor gîndiri imaginative, pe care încearcă să-l figureze în dinamicitatea lui :

Și gîndul se-afundă, pierdut vîslaș,
Pe-al vremurilor mers —
Și jalea de-a nu mai putea face un vers.
(Note de toamnă)

Memorabilă rămîne mai cu seamă transparenta alegorizare a luminilor pale din lumea imaginarului. Într-o sugestivă proiecție interioară, asemănătoare cu cea din *Largo*, unde era surprinsă muzica ocultă a atomilor „sonorizați", iată o strofă cu sugestii subtile de mișcare browniană cristalină :

Potop cad stele albe de cristal
Și ninge-n noaptea plină de păcate ;
La vatră-n para ce abia mai bate, —
Azi a murit chiar visul meu final.
(Singur)

În *Plumb de iarnă* se alternează brusc exteriorul cu interiorul, într-o progresivă aglomerare alegorică :

Și iar... aceeași oră de dimineață...
Pe toate mocnind același secret ;
Un frig violet și fața e creață —
— O, cum omul a devenit concret...

Lungi plictiseli în turnurile sumbre...
Noian de superstiții, cu hohot sec, tîrziu ;
— Vei merita o lampă-n mohorîte umbre
Și corbii azvîrliți de-al nopților pustiu.

De la „mocnirea" latentă a frigului pînă la pustiul nopților care aruncă în mohorîte umbre corbi, se produce o alegorizare treptată și în paralel o teribilă sporire de ambiguitate.

Enumerarea de simboluri este în general procedeul cel mai familiar lui Bacovia. Un alegorism dinamic de acest tip se poate decupa și din structura poeziei *Amurg:* acolo curg frunzele „ca lacrimi mari de sînge", amurgul însîngerat pătrunde prin geamuri, luna și lacul își împrumută reciproc nuanțe sîngerii, apoi amurgul este bolnav, iar la geam tușește o fată pînă se pătează batista de sînge. Poemul păstrează o strictă unitate de construcție, mobilizînd alegoric un număr minim de simboluri. În asemenea cazuri simbolurile se alegorizează reciproc, fapt vizibil mai ales cînd se decupează secvențele ce au imediată legătură. Să decupăm, de exemplu, succesiunea de alegorii dintr-o poezie cu ninsori intempestive :

Ninge secular, tăcere, pare a fi bine,

. . . . . .

Ninge parcă toți muriră, parcă toți au înviat...

. . . . . .

Ninge cu nimic în noaptea vastă, ning bancnote

. . . . . .

Ninge grandios în orașul vast cum nu mai este

. . . . . .

Ning la cinematografe grave drame sociale.

Se observă că fiecare vers trasmite simbolistica lui alegoriei generale, de unde, fără să se ajungă totuși la convergență, rezultă efectul special al poemului, această „copleșire" de ninsori, bancnote, drame etc.

Fiindcă alegoria discontinuă implică multă narativitate, facem o scurtă paranteză pentru a cerceta cîteva moduri de insolitare a ver-

bului în care Bacovia este un desăvîrșit maestru. La Bacovia sărutările *cîntă*, fetele *palpită* la ferestre, cîntecul de tavernă al femeii *răscoală* aerul, corpul *doare* sub jocul vremurilor, frigul *tremură* ca o veste, este *auzită* înflorirea mugurelui, fata *răcnește* și *rîde* la ploaie, frunza *dă* foșnet, orașul *dă* fiori de nebunie, decembrie *ninge* (printr-un superb efect de personificare s-a creat o premisă alegorică), corul *curge*, chemările *sorb* etc., etc. ; nimic nu este gratuit la nivelul verbului, unde nu vom găsi abundența de locuri comune din sfera epitetului, de exemplu. Deși discrete, verbele bacoviene au valențe active remarcabile, care îi fac poetului accesibilă alegorizarea fără să recurgă la fastul unor prea complicate înscenări. Chiar în această vastă gamă de insolitări verbale, Bacovia rămîne un alegoric temperat.

În sfîrșit, aspectele alegorizării cer o completare oarecum curioasă. Alegoria generează uneori un anumit *anecdotism*, alimentat în chipuri deosebite de poeți cu facturi deosebite, cu impresionante efecte. Nu este aici locul pentru observații ample despre disimularea tragicului în umor, sau în absurd. Alegorismul anecdotic însă există și putem afirma că se află în plină expansiune. Dincolo de semnificațiile conținutului, acest tip de alegorism are o anumită eficacitate mai promptă, un rol imediat de insolitare la nivelul construcției poemului. Alegoria anecdotică prinde mai repede valoarea de semnal, ea șochează, ea poate redistribui cu succes noi serii metaforice și simbolice. De exemplu, cînd Bacovia hamle-

tizează sub pîlpîirea becului din stradă („Un bec agonizează, există, nu există / Un alcoolic trece piața tristă") se activează brusc o situație alegorică mai pregnantă și cu efecte imediate în comparație cu alegorismul mai „temperat", mai echilibrat.

În special această metodă de alegorizare păstrează mai evidentă gesticulația, dimensiunile gestului în spațiu, dimensiunile temporale de asemenea. Poezia primește dintr-o dată noi repere de raportare, toate insinuate prin succesive gesturi scoase în relief de verbe active.

Deja, tușind a și murit o fată,
Un palid visător s-a împușcat ;
E toamnă și de-acuma s-a-nnoptat...
— Tu ce mai faci, iubita mea uitată ?

Într-o grădină publică, tăcută,
Pe un nebun l-am auzit răcnind,
Iar frunzele cu droaia se desprind ;
E vînt și-orice speranță e pierdută !
(Plumb de toamnă)

O întreagă colecție de situații alegorice, în special anecdotice, putem alcătui, desigur, din suprarealiști, căci ei sînt primii poeți ce forțează insolitul. Dar apoi „stilul" s-a generalizat și a început să fie utilizat mai cu seamă pentru contraste de efect tragic : ceea ce pare rizibil în anecdotic, se va converti, la nivelul semnificației globale a poemului, într-o idee tragică relevată astfel prin contrast. Expresioniștii în special au impus și au excelat în aceste „simulări" de neseriozitate, dînd nebănuite dimensi-

uni alegoriei de tip anecdotic. Citäm un exemplu din poeta austriacă Herta Kräfner, construit pe acest tip de alegorie uşor anecdotică, dar cu o mare încărcătură tragică. Iată stenograma : El, murind, priveşte şirul lung al borcanelor de dulceaţă de pe dulap şi-şi imaginează, dilatînd cu ochii imaginea, sub acţiunea febrei, că se află într-un tren, într-un vagon de dormit care îl transportă pe gratis, deşi biletul este altminteri foarte scump. Toată viaţa îşi dorise o călătorie în vagonul de dormit ; în sfîrşit că pleacă în acest tren cu pere, prune, struguri, care începe să şuiere şi să se rostogolească în veşnicie.

Regăsim aici anodinul şi umilul alegorizate tot la un nivel de aparentă insignifianţă. Contrastul devine cu atît mai izbitor. Şi la Bacovia alegorizarea celor anodine, uşoara lor anecdotă, au nu o dată valoare de contrast :

> Toamna rupe afişe şi flori,
> E mai trist departe-n prăpăstii —
> Să faceţi foc pe zi de mai multe ori ;
> O, trebuie să fie trist departe-n prăpăstii...
> Fulgi de zăpadă rătăcitori...
>
> *(Frig)*

Din acea grijă casnică exprimată patern, intercalată de dubla viziune a „prăpăstiilor" depărtate în care trebuie să fie trist şi frig, şi despre care nici nu prea ştim bine dacă sînt doar prăpăstii şi nu însuşi neantul, văzut aşa, fără pricepere şi „profunzime", ca o văgăună friguroasă, se compune o teribilă sugestie a

neantului obținută prin anecdotic. Desigur, nu toate exemplele din poezia lui Bacovia duc spre asemenea contraste radicale. În orice caz, se pot cita mai multe versuri generatoare de ambiguitate și de alegorie ambiguă :

O frunză s-a lăsat pe-o mînă-ntinsă care cere...

*

La geam, într-un pahar
O roză galbenă se uită-n jos.

*

Umbra mea stă în noroi ca un trist bagaj.

Tot expresioniștii sînt cei dintîi care au redimensionat prin alegorizări de tip anecdotic nu numai *realul* poeziei, dar și convențională reprezentări ale tragicului, de unde și violența tușelor din care se compun poemele lor, de o remarcabilă expresivitate tragică. Începutul s-a produs, desigur, cu blînda violentare a serafi-celor viziuni trakliene ; cînd Trakl scrie în finalul unui poem : „broaște cresc în ape de argint", el produce asupra sensibilității normale un șoc subtil. Argintul lacului cîștigă în suavitate prin contrast cu reducerea lui bruscă în limetele reale ale regnului. La fel, cînd Bacovia scrie „tot haosul e-o veselie de eter", cîștigă un soi de profunzime ironică de o ambiguitate pe care, treptat, o așteptăm, dacă nu o vom plasa-o prin obișnuința cu ea chiar la nivelul firesc al lucrurilor. „Broaște în ape de argint" și „veselia de eter a haosului" — de aici încolo începe epica alegorizării. Se naște astfel un limbaj liric de o ambiguitate sporită,

ale cărui secrete sînt asaltate cu febrilitate de poeții moderni. De la stadiul acestei anarhii alegorice decurge o versatilitate tragi-comică, ironic-bufonă, candid-grosieră, de factură oximoronică, cu evoluții spectaculoase în lirismul modern.

REACTIVAREA ARHETIPULUI

„...procesul creației consistă [...] într-o animare inconștientă a arhetipului".

C. G. Jung

O ciudată materie de studiu este așa-numita „proză" bacoviană. Poeme în proză, bruioane de schițe, jurnal de creație, sau jurnal intim, fragmente de observații naturaliste — iată modalități prin care Bacovia încearcă să se fixeze pe un teren epic, dar fără să ajungă vreodată la valoarea poeziei sale. Mihail Petroveanu numea proza bacoviană „un jurnal al eșecurilor" individului și tot el stabilea pentru acele *Bucăți de noapte* ascendența genului, urcînd pînă la poemele în proză ale lui Baudelaire, Wilde sau Maeterlink. Sînt prea îndepărtate, totuși, aceste modele ; dacă poetul mergea cu adevărat la sursele decadentismului, prozatorul pare să fi împrumutat unele motive la mîna a doua, în stadiul decadentismului sentimentalizat. Poemul decadent în proză era la început de un estetism viguros, inventiv, care treptat se va edulcora însă, parazitat de sentimentalism, dînd o specie de proză romanțioasă cu biza-

rerii facile. La Bacovia, de exemplu, un decor bizar de strictă convenţionalitate presupune palate pustii, abandonate în peisaje melancolice : „Era tristeţea şi tăcerea depărtată, în jurul unui palat înconjurat de un parc imens, la o margine de drum de ţară, un peisaj de vară cu brusturi şi boz, acoperiţi de tristeţe şi tăcere". Reveriile se proiectează într-o topografie enigmatică, dar butaforică ; în *Ninsoare* şi *Amăgire* se deschid misterioase orizonturi şi uşi de castele unor enigmatici visători. Detaliile şi atmosfera trădează însă, pînă la urmă, aspectul de conac de ţară dintr-o cordială provincie, ceva gen Alain Fournier. Mucavaua s-a deslipit la un colţ şi pătrunde lumina lipsită de mister a prezentului.

Poeme în proză, în adevăratul înţeles al genului, rămîn doar cîteva compuneri din *Bucăţi de noapte*. Cea mai vie, *Iarmaroc*, este liniar descriptivă ; ochiul se bucură de spectacolul burgului înregistrînd o mare bogăţie cromatică în care deslușim adunate la un loc atîtea motive din poeziile bacoviene : „I... ha... o caterincă plînge ca o babă beată, fabricile urlă, clopotele sună şi famfare ţigăneşti răsună ; automobile şi trăsuri aleargă, praful întunecă orăşelul şi năvăleşte în gura celor care beau, care mănîncă, care cască... Ciungi, orbi, ologi, infecţioşi, cu cărnuri putrefacte, urlă cerşind ; un copil s-a speriat şi plînge... Morile duduiesc şi în ogrăzile lor stau munţi de grîu şi de păpuşoi ; pe malul gîrlei aleargă o puzderie de oameni, femei şi copii în pielea goală. I...haa... la panorămi ţăranii se civili-

zează... și orășelul e plin de praf, de iarmaroc, de oameni și de animale". Aproape toate gesturile din acest pasaj, ca și altele asemănătoare există și în poezia bacoviană. *Cubul negru* este proza cea mai autentic decadentă ; se păstrează în compunere și un anumit sens fabulatoriu prin apariția de „revenant" a umbrei lui Karl Marx, anunțînd „sfîrșitul" veacului. În rest, celelalte „bucăți" sînt variațiuni ale aceluiași soliloc, aproape cu desăvîrșire lipsite de încărcătură epică, glosînd pe tema singurătății, excepție făcînd poate acea reverie *(Ninsoare)* de o ciudată erotomanie cromatică.

Bacovia nu avea criterii ferme despre estetismul prozei, cum avea un Mateiu Caragiale, care își urma modelele cu asiduitate ; poetul cultiva, ca atîția alții în epocă, o anumită proză „sensibilă", ușor contaminată de bizar și de absurd, cu bruște evadări din universul domestic, dar fără radicale consecințe estetice. Aceluiași decadentism temperat îi plătesc tribut, pînă la urmă, și prozatori de mai largă respirație : Ion Vinea, Gib Mihăescu (nuvelistul), Emil Botta, ca să nu mai vorbim de alți poeți simboliști (de exemplu Minulescu, și el autor de proză poematică).

Proza bacoviană poate interesa pentru fenomenul curios al reactivării arhetipurilor, idee surprinsă just de Gheorghe Grigurcu : „Scriindu-și paginile de proză, Bacovia își recapitulează poezia nu ca o fatalitate, ci ca o poză" *(Bacovia, un antisentimental*, Editura Albatros, 1974). Este evidența însăși ! La fiecare pagină ai sentimentul că obsesiile poeziilor se repetă

în gamă minoră, lăsînd nude mecanisme psihologice altfel abil ascunse, simplificîndu-le pe nedrept, traducîndu-le într-un limbaj mai sărac. Reactivarea arhetipurilor capătă involuntar caracter de sinteză ; o proză de mici dimensiuni aglomerează doar în cîteva rînduri mai multe cîmpuri semantice principale, mai multe obsesii, din care s-au nutrit poezii întregi. Iată prezența unor cîmpuri semantice esențiale pentru Bacovia încă în prima proză *(Tîrziu)* : TRISTEȚE, SINGURĂTATE, MOARTE, AMOR, INTELECTUAL — sînt cîmpuri semantice specific bacoviene (pentru a nu le numi și pe cele conotative), care se ilustrează alternativ pe spațiul doar a cîtorva rînduri. *Tristețe* (boală, monotonie, sărăcie) : „mintea cadențează fără șir cugetări pustii... pînă ce o moleculă s-a zdrobit în creier" ; *singurătate* (casa, orașul, suferința) : „singur prin casă fac versuri" ; „odăile cu ușile deschise" ; „e tîrziu, pe străzi e șoapta bunului plac și a suferințelor extreme" ; *moarte* (somnul, abisul) : „oh, de n-aș rosti un cuvînt, într-o spaimă crescîndă și să cad" ; „Oh ! De n-aș striga un cuvînt în noaptea asta... și să cad..." ; „și podeaua e veche și cioturile dau senzații de cranii" ; „în mijlocul odăii dorm în picioare, mă clatin în întunericul părăsit" ; *amor* (superioritate masculină de misogin, complex erotic, scepticism) „e noapte cînd oamenii se culcă și se iubesc" (observăm că precizarea capătă valoare de semnal) ; *intelectual* (inadaptare, evadare, superioritate față de vulg și față de epocă) : „soarele dezvăluie și

aici o sentinelă obosită a singurătăţilor disperate".

Obsesiile apar din acelaşi humus care a nutrit poeziile, se precipită, iau forme de discursivitate prozoasă. Cîteva pagini de text adună laolaltă parcă ostentativ, ipostaze complementar depresive degrevate de orice argumentaţie, eliberate de cauzalităţi şi efecte. Se compune treptat o imagine robot care va căpăta în prozele ulterioare şi un nume — Sensitif. În poezie erau rare exemplele unde poetul se identifica cu procesul creator. În proză însă, în acele *Divagări utile* mai ales, prototipul inadaptatului, al dezmoştenitului, se conturează prin reactivări succesive de arhetipuri. Noutatea este că acest Sensitif îşi *asumă* arhetipurile, spre deosebire de eul liric care se distanţa de ele prin dedublări.

Cotidianul, contingentul, pragmatismul, incultura, toate îl agresează pe eroul sensibilităţii exacerbate : „Ecourile brutale ale unei proze cotidiene îi strigau sub ferestre, şi oamenii nu înţelegeau firea lui... Prin cultură trăise toate civilizaţiile, ceilalţi păreau rămaşi cu mult în urmă... Ce satisfacţie ar fi meritat şi cum putea să o ceară ?... de la cine ? De aceea îşi vedea de munca lui de visător, singurul îndemn ce-i mai rămăsese". Această „muncă de visător" permite misteriosului personaj să-şi autocompună o cordială biografie interioară, aureolată parcă de un plictis suveran : „El trecea ca un autor misterios. În jurul său, civilizaţia îl făcea să se gîndească la romanele mecanicii grăbite ;

afundat în scaun, cu creionul distanțat, trecea pe cîte vreo hîrtie însemnări dezolante". O anumită emfază a situațiilor de acest gen este greu acceptabilă pentru cititor. Morala genialității care este anunțată, deconspirată de incapacitatea de adaptare la rigorile cotidiene, sau la cele ale epocii, nu este o idee insolită, dimpotrivă. Nici nu trebuie să căutăm aici notele originale. Eroul bacovian din aceste proze devine semnificativ ca o consecință a faptului că încearcă treptat o sinteză, însumarea unor ipostaze de suferință și damnare prin „epuizarea" și clasarea lor în funcție de rigorile unui arhetip. Cum să explicăm însă această stîngace revenire la arhetip după ce poeziile reușiseră tocmai să *nu* impună imagini arhetipale, lăsînd în libertate acel joc al aparențelor atît de specific poeziei, care ocolește schematizările tipice. Fără îndoială că C. G. Jung avea dreptate atunci cînd afirma într-o cunoscută conferință : „Ca o consecință a nemulțumirii față de prezent, aspirația artistului se retrage pînă cînd atinge, prin inconștientul său, imaginea primitivă care ar putea compensa mai eficace imperfecțiunea și parțialitatea spiritului momentului" (în *Psihologia analitică și raporturile ei cu opera poetică*, rostită la Zürich în 1922). Reactivarea arhetipului este deci o recuperare ideativă. Ca prototip de inadaptat, Sensitif al lui Bacovia ar putea locui deopotrivă în romantism și în simbolism. El are însă multe particularități specific bacoviene, care dobîndesc în proză o apăsată subliniere, oferind din abundență exemple des-

pre naşterea acelui „complex autonom" al introvertitului, un fenomen cu multiple consecinţe, relevat tot de Jung.

Astfel, opera bacoviană este prin excelenţă una „abundent simbolică, ale cărei înţelesuri le descoperim treptat, pe măsură ce se lărgeşte experienţa noastră" (C. G. Jung : *Essais de psychologie analytique*, Librairie Stok, 1931, p. 139). Complexul autonom animă inconştient arhetipul, fără ca acţiunea acestuia să constituie în sine un fenomen maladiv ; dar — cum spune Jung în acelaşi context — „frecvenţa tulburătoare a apariţiei sale creează suferinţa şi boala". Fiecare atitudine tipică, pe măsură ce se diferenţiază de altele asemănătoare ei, tinde să se transforme în complex autonom. Sentimentul ridicolului, de pildă, atît de prezent în poezie, se reactivează în proză din multiple perspective. „Enervat de această lungă agonie a unui veac suspect ; umilit, mai mult ca totdeauna, de ironica reflexiune a unui poet din veacul viitor al frumuseţii, veneam spre casă într-o noapte, tîrziu, înnebunit de mizeria şi minciuna în care am apărut. Eram pierdut, inutil, mai ridicol ca niciodată."

Ceea ce trebuie în special subliniat este faptul că mecanismele psihologice ale lui Bacovia nu mai dau aici ambivalenţă, nici derutanta psihologie care este atît de proprie poeziei bacoviene. În proză, situaţiile psihologice tipice sînt radicale, aproape lipsite de nuanţe. Se conturează distinct ceea ce Charles Mauron ar numi în termenii săi psihocritici *mitul personal*. Printr-un adevărat proces de „flexibilitate a refu-

lării", observat încă de Freud, scriitorul poate exercita și exercită efectiv un anumit control asupra proceselor primare inconștiente, pe care are puterea să le și reprezinte. „Conștiința se poate dilata — spune Mauron — se poate apropia de fantezia inconștientă într-un soi de reverie activă". *(De métaphores obsédantes au mythe personnel,* în vol. *Introduction à la Psychocritique,* José Corti, 1962). În acest proces de „regresiune controlată" se amestecă modurile de gîndire și de expresie ale limbajului inconștient cu cel conștient.

Fie că vom numi „complex autonom", fie „mit personal", regresiunea motivelor bacoviene spre arhetipuri este un proces pe care aceste pagini de proză îl scot cu prisosință în evidență. Actul creației devine cu adevărat o „luare de amprentă a inconștientului" (Mauron) ; de aici și ușoara noastră decepție în momentul cînd surprindem lipsa de nuanță a ipostazelor psihice și expresia stîngace a defulării lor. Numai erotomanul ratat, de exemplu, cît de vindicativ se dezlănțuie ! „Voi, femeilor, ați nenorocit o mulțime de scriitori, care s-au fotografiat pe-un bagaj de cunoștințe" *(Dintr-un text comun).* Sau, într-un teribil text *(Valuri),* unde se imaginează o pastă onirică vîscoasă, diluviană, apocaliptică, o stare letală în care se derulează succesive dorințe erotice neîmplinite : „Ceea ce era pustiu era că ea mă chema cu brațe obosite și o chemam. de asemenea pe celălalt mal, pe maluri despărțite de ape mari... și vrerea noastră era un vaiet peste valurile grele și pustii — un ecou al ultimilor

oameni sub nouri de plumb îngălbenit. Depărtările profilau o civilizație ca o siluetă dărîmată, pămîntul aștepta un nou transformism și eram ultimii oameni peste aceste valuri... Oh, ea fu cuprinsă de brațele unui monstru și dusă grăbit în peisajul îndepărtat, în umbra pădurilor reci..." Suprapuneți această imagine apocaliptică peste gestul de teribil cinism, cel al „dezinfectării" după sărutul ftizic, din cunoscuta poezie, și veți realiza două semnificative extreme ale eroticii bacoviene :

Ea crede c-aș fi atacat...
Și cînd o sărut se teme,
Dar, sclavă plăcerii, ea geme
Și cere un lung sărutat.

Pe urmă, cînd spasmul a dispărut,
Își udă-n parfum o batistă —
O pune pe gură, și tristă
Ea șterge un ftizic sărut.

(Igienă)

Această antologică poezie își găsește deci un alt ecou într-o teribilă pagină de proză. Scenele dramatice se grupează, se asociază între ele, relevînd mitul personal bacovian. Chiar fără să mai suprapunem vestitele grile ale lui Mauron, putem afirma că în proza bacoviană vom regăsi reperele necesare pentru conturarea mitului personal în cele mai importante obsesii bacoviene.

Fragmentele ce relatează tribulațiunile lui Sensitif, acest musilian „om fără însușiri", tocmai fiindcă are însușirea de a fi inadaptabil și

nefericit, dar și prozele în care eroul nostru lipsește, fiind înlocuit de alte personaje asemănătoare lui, reprezintă în creația bacoviană o disperată revenire, reclasarea atitudinilor tipice, ca un act de apărare. „Arta are scopul biologic de a *proteja* — spune același Mauron — în jurul nostru manifestările, imaginile și dovezile unei puteri de sinteză care se confundă cu viața însăși și care, dintotdeauna, o opun agresivității și frigului din lumea spațio-temporală ; împotriva singurătății." Nu avem oare impresia că Bacovia se plasează astfel, instinctiv, la adăpostul arhetipurilor, preferînd de astă dată în proză fermitatea caracterologică a tipicității și nu pendularea psihologic ambiguă din poezie, atît de primejdioasă psihicului ? Ce întreprinde Sensitif, acest „visător idealist", cum singur se definește cu destulă lipsă de imaginație ? Va „descrie" singurătatea „prin prisma celor învinși" (regăsim în expresia fadă o mediocritate activă), își va compune o înfățișare de „suferință" pastelată („Sub pălăria moale, pletele sale încadrau o figură gînditoare, ce tace de prea multă suferință"), va evada din realitate („Pentru el, realitatea se îndepărta tot mai mult"), va pleca spre Orient, asemeni lui Nerval, va face experiențe abisale („Cîteva somnuri de acestea îmi arată ce este moartea"), va îmbina, într-un cuvînt, atitudini din cele mai tipice și mai previzibile, oarecum „mulțumit" de clasificare („Neavînd ce mai aștepta de la o societate în care cetățenii nu mai isprăveau a se cultiva, el era mulțumit muncind departe de aforismele unor trecători de a guverna"). Tris-

teţea, singurătatea, moartea, erosul, suavitatea, aspectul citadin, intelectualul, cu toate nuanţele lor conotative pe care le implică, sînt motivele celor mai cuprinzătoare cîmpuri semantice din poezia bacoviană, somate din nou în aceste încercări de proză, ca o disperată recapitulare. Printr-un ultim efort artistic, Bacovia încearcă să-şi domine drama din sfera psihologiei empirice, aducînd-o din periferie în centrul conştiinţei.

CUPRINS

Pornind de la *Plumb* 5
Contactul simbolist 13
O „revoluție" copernicană 26
Degradarea tragicului 37
În sistem de menipee 48
Cîmpul social 60
Organizarea spațiului 82
Gestul 105
Alegorizarea 119
Reactivarea arhetipului 136

În seria
INTRODUCERE ÎN OPERA LUI...

Au apărut:

1. TUDOR VIANU
   Ion Barbu, 1970
2. OCTAV ȘULUȚIU
   Poezia lui George Coșbuc, 1970
3. ȘERBAN CIOCULESCU
   Tudor Arghezi, 1971
4. AL. PIRU
   I. Eliade Rădulescu, 1971
5. TEODOR VÂRGOLICI
   D. Bolintineanu, 1972
6. MIHAI ZAMFIR
   Al. Macedonski, 1972
7. MIRCEA ANGHELESCU
   Gr. Alexandrescu, 1973
8. AUREL MARTIN
   N. Filimon, 1974
9. VALERIU CRISTEA
   Ion Neculce, 1974
10. N. BALOTĂ
    Al. Philippide, 1974

11. FLORIN MIHĂILESCU
H. Papadat-Bengescu, 1975
12. GEORGE MUNTEANU
Ion Creangă, 1976
13. AL. SĂNDULESCU
Liviu Rebreanu, 1976
14. MIRCEA SCARLAT
Miron Costin, 1976
15. NICOLAE MANOLESCU
Alexandru Odobescu, 1976
16. FĂNUȘ BĂILEȘTEANU
Mihail Sadoveanu, 1977
17. MIRCEA VAIDA
St.O . Iosif, 1977
18. AL. PIRU
V. Alecsandri, 1978

Vor apărea :

IOAN ADAM
Duiliu Zamfirescu
CONSTANTIN CĂLIN
Perpessicius
MIHAI DASCAL
Ion Vinea
G. GHEORGHIȚĂ
E. Lovinescu
GHEORGHE GRIGURCU
Lucian Blaga
CRISTIAN LIVESCU
Ion Pillat